

George Bancroft.



LYCÉE

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

LYCÉE

OU

COURS DE LITTERATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J.-F. LAHARPE.

ÉDITION CLASSIQUE ET COMPLÈTE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME TROISIÈME.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

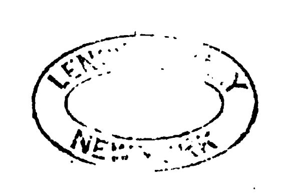
POÉSIE.

DE L'IMPRIMERIE D'ABEL LANOE.

A PARIS,

CHEZ VERDIÈRE, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, N.° 25.

M. DCCC XVII.



INTRODUCTION.

De la guerre déclarée par les tyrans révolutionnaires, à la Raison, à la Morale, aux Lettres et aux Arts; Discours prononcé à l'ouverture du Lycée, le 31 décembre 1794. *

AVERTISSEMENT. *L'effet que ce* Discours *produisit devant l'assemblée, la plus nombreuse qu'on eût encore vue au Lycée, mérite d'être remarqué, et le fut alors généralement. L'orateur fut écouté avec une sorte de silence sombre et inquiet qui ressemblait encore à la* terreur; *il semblait que l'on eût peur d'entendre ce qu'il n'avait pas peur de dire; et quand les acclamations rompaient le silence, c'étaient les cris de l'indignation soulagée.*

Si le fond des idées se retrouve nécessairement dans cette foule d'ouvrages publiés depuis, sur un sujet qui semble absorber toutes les pensées, et qui sera long-temps inépuisable, on n'oubliera pas sans doute la date de ce Discours, *où je n'ai rien changé, et l'on avouera peut-être, avec les auditeurs du Lycée, qu'à cette époque, personne n'avait parlé de la même manière. D'ailleurs, quel que soit le mérite de plusieurs écrits qui ont retracé des faits avec une énergie que personne n'apprécie plus que moi, la comparaison ne saurait nuire beaucoup, ce me semble, à un discours d'un genre différent, qui offre en résumé général ce que d'autres n'ont montré qu'en partie.*

* Si le *Discours sur l'état des Lettres*, quoique fait et prononcé deux ans après celui-ci, se trouve placé auparavant dans cet ouvrage, c'est qu'il était à sa place naturelle, à la tête du siècle de Louis XIV, auquel il sert comme d'ouverture dans ce *Cours*, et qui était alors l'objet que l'auteur devait traiter dans l'année 1797. Celui-ci, au contraire, pouvait être placé indifféremment, ne tenant à aucune partie dans l'ordre de ce *Cours*, et n'y servant qu'à tracer une époque de l'histoire littéraire.

DISCOURS

PRONONCÉ A L'OUVERTURE DU LYCÉE,

le 31 *décembre* 1794 (1).

QU'ELLE est douce et consolante la première idée qui se présente à moi au moment où je reparais devant vous! Qu'il est frappant le contraste de ce que j'y ai vu et de ce que j'y vois! et combien cette solennité annuelle, consacrée depuis dix ans dans cet asile des sciences et des lettres, a pris, d'une année à l'autre,

---

(1) Il ne faut pas oublier que l'auteur parlait à une époque où les événemens du 9 *thermidor* avaient donné des espérances qui semblaient devoir se réaliser.

des caractères différens ! Si l'imagination, long-temps flétrie par des souvenirs douloureux, se reporte involontairement vers le passé qu'elle accuse, avec quelle satisfaction elle vient se reposer sur le présent qui la ranime et l'épanouit ! N'oublions point l'un, ne l'oublions jamais, afin que jamais il ne revienne : nous en goûterons mieux l'autre, et nous apprendrons à le consolider et à le perpétuer. C'est dans ce même lieu qui nous rassemble, c'est à cette même époque que nous célébrons, que l'on vit ce qui ne s'était pas encore vu, une inauguration du temple des arts devenue en effet la prise de possession des barbares. Il me semble les voir encore, ces brigands, sous le nom de *patriotes*; ces oppresseurs de la nation, sous le nom de *magistrats du peuple*, se répandre en foule parmi nous avec leur vêtement grotesque, qu'ils appelaient exclusivement celui du patriotisme, comme si le patriotisme devait absolument être ridicule et sale; avec leur ton grossier et leur langage brutal qu'ils appelaient républicain, comme si la grossièreté et l'indécence étaient essentiellement républicaines; avec leur visage hagard et leurs yeux troubles et farouches, indices de la mauvaise conscience, jetant de tous côtés des regards à la fois stupides et menaçans sur les instrumens des sciences dont ils ne connaissaient pas même le nom, sur les monumens des arts qui leur étaient si étrangers, sur les bustes de ces grands hommes dont à peine ils avaient entendu parler; et l'on eût dit que l'aspect de toute cette pompe littéraire, de tout ce luxe innocent, de toutes ces richesses de l'esprit et du talent, réveillait en eux cette haine sourde et féroce, cette rage interne, cachée dans les plus noirs replis de l'amour-propre, et qui soulève en secret l'homme ignorant et pervers contre tout ce qui vaut mieux que lui. Ils n'osaient pas encore avouer tout haut le projet aussi infâme qu'insensé, formé depuis long-temps parmi eux, d'anéantir tout ce qui peut éclairer et élever l'espèce humaine en lui montrant sa véritable dignité : avant de détruire toute instruction, ils voulaient commencer par l'avilir et l'intimider ; et certes, ils ne pouvaient pas s'y prendre mieux. Si quelque chose était capable de porter l'effroi d'un côté et le dégoût de l'autre, c'était sans doute de voir les satellites de la tyrannie présider aux exercices de l'esprit, en menacer la liberté, en comprimer l'essor, en dicter l'intention, en observer, avec l'œil affreux de l'inquisition, le plus léger mouvement vers l'indépendance qui leur est propre ; que dis-je ? mêler eux-mêmes leur voix forcenée, leurs accens sauvages, leurs vociférations sanguinaires aux leçons de la science et aux sons harmonieux du génie, et faire succéder immédiatement au langage savant et cadencé des Muses, les chants horribles des Iroquois et le cri des Cannibales (1). En un mot, cette

(1) Un nommé Varlet vint à la tribune du Lycée débiter un poëme à la louange de Marat : ce titre seul dit tout ; il importe peu même d'observer qu'il n'y avait pas plus de mesure et de rime que de bon sens et de pudeur. Il fut prononcé avec l'emphase ridiculement forcenée d'un orateur jacobin, et écouté dans le plus profond silence. J'ob-

irruption de nos tyrans, quand ils vinrent épouvanter et flétrir nos fêtes pacifiques, ne peut se représenter que par une de ces inventions de la Fable, qui, en créant des monstres fantastiques, a aidé l'imagination à peindre des monstres réels. Ici la justesse des rapports doit faire excuser la difformité des objets de comparaison : il faut permettre que les images, pour être fidèles, soient en quelque sorte dégoûtantes; il est des hommes dont on ne peut parler sans souiller la parole, comme ils ont souillé la nature; et je voudrais que notre langue, aussi flexible sur tous les tons que celle de Virgile quand il décrit les Harpies, pût vous offrir ces animaux hideux, immondes et voraces, venant avec leur cri aigu, leur plumage infect, leurs ongles crochus et leur haleine fétide, fondre sur les festins d'Enée, et salir de leurs excrémens les mets, la table et les convives, avant d'emporter leur proie dans les airs.

Et moi, qui avais vu dans ce Lycée des jours bien différens, lorsque les citoyens de toutes les classes applaudissaient également aux principes de la véritable liberté, proclamés par le véritable patriotisme, je fixais des yeux attentifs sur tout ce qui se passait autour de moi, et dans le fond du cœur je dénonçais d'avance à toutes les nations policées ce scandale des lettres, qui ne retombera pas sur nous quand les causes en seront connues et développées. Je n'ignorais pas que j'étais dès long-temps dévoué particulièrement à la proscription dont je fus frappé quelques mois après; que de vils espions à gages étaient chargés ici même d'épier toutes mes paroles pour les empoisonner (1). Ceux qui m'ont vu et entendu dans cet intervalle peuvent attester que je ne changeai ni de contenance ni de langage. J'avais consigné, six mois auparavant, dans un journal très-répandu, les motifs du silence que je croyais devoir garder dès lors sur la chose publique; et je l'avais fait de manière à montrer clairement que, si je m'interdisais désormais la vérité, ce n'était pas parce qu'elle eût été dangereuse pour moi, mais parce qu'elle eût été inutile pour les autres. Vous en jugerez quand je remettrai incessamment sous vos yeux (2) les morceaux que j'imprimai vers le milieu de l'année dernière, et qui étaient comme des pierres d'attente que je plaçais d'avance pour l'édifice que je me proposais d'élever à la raison et à la liberté, quand il serait temps d'y travailler. Un homme de lettres est un homme public, et j'ai cru devoir rendre

---

servai l'assemblée beaucoup plus que l'auteur, et je voyais que, malgré la consternation et l'horreur générale peinte sur tous les visages, la bêtise du poëme faisait de temps en temps son effet, et provoquait le rire qu'on étouffait avec peine, et qui mourait sur les lèvres. Un signe d'improbation ou de mépris eût été un arrêt de mort. Voilà ce qu'a été l'assemblée du Lycée devant un Varlet, et cela n'était pas inutile à retracer.

(1) On m'avait appris que j'étais journellement déchiré dans des feuilles que je n'ai jamais lues, et par des hommes dont j'ai même oublié le nom.

(2) Dans la dernière partie de ce *Cours*, sur la *Philosophie du dix-huitième siècle*.

compte à mes contemporains et à la postérité (si mon nom va jusqu'à elle) de la part que j'ai prise, comme citoyen et comme écrivain, à notre étonnante révolution, dans les diverses périodes qu'elle a parcourues. J'ai voulu qu'il fût constaté par ma conduite et par mes écrits que, dépouillé de tout durant cinq ans, sans rien regretter et sans rien demander, sans me glorifier ni me plaindre de rien, je n'avais jamais eu d'autre intention que celle du bien public, d'autre intérêt que celui de la patrie.

Avec de tels sentimens, jugez combien je dois jouir des heureux changemens dont l'effet se manifeste ici comme partout ailleurs, et peut-être même d'une manière plus sensible, puisque la liberté de penser, qui est le droit de tous les hommes, est particulièrement le besoin des hommes qui pensent. Ce n'est plus l'ignorance dominatrice qui vient épier ici ses ennemis et désigner ses victimes ; ce sont ceux de nos représentans spécialement chargés du soin de ressusciter l'instruction et de rappeler les lumières, ceux qui ont invoqué la justice nationale contre les attentats des Vandales modernes, ceux qui ont annoncé en son nom les secours et les encouragemens qu'elle destine aux sciences et aux arts ; ce sont des magistrats du peuple, véritablement populaires, puisqu'ils font le bien ; des députés de sections, dignes de les représenter depuis qu'elles sont affranchies de toute tyrannie ; ce sont eux qui, en se réunissant dans cette enceinte, se retrouvent en effet dans leur demeure naturelle, et fraternisent véritablement avec nous, sous le double titre d'amis des lettres et d'enfans de la liberté. Nous parlons le même langage, nous formons les mêmes vœux, nous combattons les mêmes ennemis : ce n'est pas devant ces honorables auditeurs qu'un citoyen, s'il pouvait craindre quelque chose, peut craindre d'énoncer la vérité ; et comme ils se sont montrés dignes de la dire, ils sont dignes aussi de l'entendre.

Lorsqu'à l'aurore d'une révolution qui semblait n'annoncer que la réforme des abus en tout genre, je traçais à cette tribune le tableau de la censure arbitraire telle que nous l'avions vue, si l'on m'eût dit alors que cette inique et injurieuse surveillance exercée sur les esprits n'était rien en comparaison de la tyrannie aveugle et barbare qui devait, peu d'années après, peser sur eux, l'aurais-je cru possible ? Et qui de vous l'aurait pu croire ? Cependant c'eût été la plus fidèle et la plus exacte prophétie ; et il n'est pas ici besoin de preuves, les faits parlent, ils sont encore tout près de nous ; et dans cette partie, comme dans toutes les autres qui appartiennent à cette époque mémorable, unique dans les annales du monde (heureusement pour le genre humain et malheureusement pour nous), à cette époque que la justice des siècles intitulera *le règne des monstres*, on ne peut être embarrassé que de la multitude des crimes et des différens degrés d'extravagance et d'atrocité. La vérité vengeresse, long-temps muette sous le glaive et dans la mort, est sortie tout à coup, je ne dirai

pas des tombeaux, les tombeaux mêmes manquaient aux victimes, et la nature était outragée dans l'homme, même après qu'il n'était *plus*; mais du fond de ces fosses immenses, comblées de cadavres mutilés et palpitans; de la pourriture des cachots et de l'infection des hospices, devenus les cimetières des captifs; du sein des rivières stagnantes de carnage; des pierres de nos places publiques, partout imprégnées de traces sanglantes; des ruines de nos cités démolies et incendiées; des débris de ces vastes destructions où la chaumière a été engloutie avec les châteaux; enfin, de tous ces innombrables monumens d'une rage exterminatrice, dont on n'avait ni l'idée, ni l'exemple, s'élève, éclate et retentit, multipliée de toutes parts en longs et lamentables échos, la voix, la voix plaintive et terrible de l'humanité en souffrance et en indignation; une voix telle qu'on n'en a pas entendu de semblable depuis qu'il y a des hommes et des crimes; une voix qui serre le cœur, qui glace les veines, qui déchire les fibres, qui torture l'âme; une voix qui crie incessamment vengeance au ciel, au monde, aux races futures, et laisse dans le cœur de l'homme de bien l'inconsolable douleur d'avoir vécu.

Et pourtant toutes ces horreurs n'ont encore été que partiellement esquissées dans les feuilles éparses; chacun a raconté ce qu'il a vu et souffert: la plainte a toujours été expressive, et quelquefois éloquente; mais nul n'a pu tout dire ni tout savoir. Il faudra que le génie de l'histoire se place à sa hauteur accoutumée, au-dessus des générations ensevelies, qu'il interroge toutes les tombes, qu'il entende toutes les révélations de la mort, toutes les confidences de l infortune, toutes les abominables vanteries de la scélératesse, peut-être même (et plût au ciel!) les aveux du repentir, pour en composer le récit détaillé qui doit effrayer et instruire les âges suivans. Jusque-là on n'en peut avoir qu'une idée très-imparfaite; et qui sait encore si l'histoire la donnera toute entière; quand même elle l'aurait acquise? s'il sera toujours possible d'exprimer ce qu'il a été possible d'exécuter, et si le génie qui tiendra la plume ne s'arrêtera pas quelquefois, soit pour lui-même, soit pour les autres, et ne répugnera point à passer toutes les mesures connues de l'horreur et du dégoût?

Car on est forcé d'en convenir, et c'est un trait distinctif que l'avenir saisira: quand la poésie, l'éloquence, l'histoire, ces dépositaires éternelles des vengeances morales du genre humain, s'occupent des fameux scélérats qui l'ont opprimé, elles nous les montrent d'ordinaire avec quelques attributs de grandeur, et comme élevés sur les théâtres du crime. Ici il faudra qu'elles en ouvrent les égouts, qu'elles descendent jusque dans la fange avec nos tyrans, pour y chercher les bases ignobles de leur trône éphémère, qui ne paraîtrait que grotesque, s'il n'avait pas été horrible. Quand la raison étonnée jette les yeux sur ces inconcevables discours, répétés à toutes les heures et à toutes les tribunes par les dominateurs en chef ou en sous-ordre; quand elle observe ce

langage inconnu jusqu'alors aux oreilles humaines, ce mélange inouï de dépravation monstrueuse et de rhétorique puérile, de jactance emphatique et de grossièreté triviale; la démence s'énonçant par axiomes comme la raison; le crime se rehaussant ridiculement pour paraître fier comme la vertu; la plus épouvantable barbarie, tantôt vomissant, avec des hurlemens de bêtes sauvages, les refrains du massacre et de la destruction; tantôt prêchant, avec une gravité à la fois atroce et burlesque, un système d'extermination que l'enfer même n'inventerait pas, à moins qu'il ne fût en délire; tantôt s'égayant dans les horreurs, mêlant le sarcasme au poignard, et la plus plate ironie à la plus lâche proscription, raillant les cadavres, plaisantant dans le sang, et se jouant avec le carnage; tantôt enfin affectant une imbécille hypocrisie et un charlatanisme de tréteaux, proclamant des milliers de meurtres au nom de l'*humanité*, le code du brigandage au nom d'*Aristide*; consacrant la plus exécrable tyrannie au nom de *Brutus*: la raison ne s'imagine-t-elle pas alors voir des bandits de grand chemin, qui par hasard auraient ouvert un livre d'histoire ou assisté à une tragédie, parodier indistinctement dans leur taverne les héros de la vertu et du crime, et jouer dans leurs orgies une farce bizarre, composée de la morale en dérision, de la perversité en exagération folle, du jargon de l'ignorance, des ordures de l'ivresse, et des blasphèmes de la fureur?

Parlons sans figures: tous les usurpateurs qui ont joui plus ou moins de temps d'une puissance tyrannique avaient plus ou moins de cette espèce de supériorité qui malheureusement n'est pas incompatible avec le crime. C'est l'abus déplorable de facultés heureuses en elles-mêmes; mais cet abus les prouve en les déshonorant. C'est une force mal employée, mais c'est une force réelle, et la nature humaine, dans cette corruption, retrouve encore quelques restes de sa noblesse. Mais ici rien, absolument rien qui la rappelle, même de loin; rien au contraire qui n'en marque le dernier degré d'avilissement. Jamais elle ne parut aussi odieuse, et jamais aussi abjecte. Tous les moyens de nos tyrans étaient vils comme eux, et c'est dire le possible. Les gens instruits, en état d'apprécier les hommes et les choses, ont souri de pitié quand ils ont vu la haine publique se méprendre quelquefois, faute de lumières, au point de citer les noms d'un Mahomet, d'un Catilina, d'un Marius, d'un Sylla, d'un Cromwel. On n'a pas songé que de grandes vues, de grands talens politiques et militaires, de grands périls bravés, de grands obstacles surmontés, sont du moins des titres d'élévation qui n'excusent pas le crime (à Dieu ne plaise!), et qui assurent même, au contraire, un nouveau triomphe à la simple vertu, en faisant sentir à quiconque a une conscience, que cette vertu, dans les fers et dans le supplice, est mille fois au-dessus du génie couronné par les forfaits. Mais un Robespierre (puisqu'il faut descendre à ce nom infâme, que je ne puis prononcer sans faire une sorte de

violence au profond mépris que j'ai toujours eu pour lui, et qu'il n'a pas ignoré); un Robespierre et ses complices! c'est à côté d'eux que l'on nomme Cromwel! Il n'en est pas un (et l'histoire le prouvera) que Cromwel eût voulu pour sergent dans son armée, ou pour agent dans sa politique. J'entends demander sans cesse comment des êtres si méprisables ont pu obtenir un si énorme pouvoir? Ce n'est pas ici le moment de suivre le fil des causes et des effets, qui embrasserait trop d'objets et trop d'espace. Je le ferai dans la suite, quand l'examen des mots me conduira nécessairement à l'examen des choses, qui toutes ont été faites avec des mots. Mais dès ce moment l'on peut expliquer tout par un résultat qui sera porté alors à la plus lumineuse évidence. Ne voyez-vous pas qu'en ce point, comme dans tous les autres, tout a existé en sens inverse? Il fallait donc qu'il arrivât tout le contraire de ce qui était jamais arrivé dans le monde. Jusque-là tous ceux qui avaient usurpé le pouvoir au milieu des nations avaient eu, à la vertu près, de ces qualités qui élèvent naturellement un homme au-dessus des autres. Mais ici, par des moyens qu'il ne sera pas difficile d'expliquer, des mots sacramentels dans tout système légal, des mots que l'on avait l'habitude de respecter quand on les employait dans leur vrai sens, avaient été progressivement détournés de ce sens originel et invariable, et conduits enfin dans l'application journalière jusqu'à un sens entièrement opposé; et de ces mots rebattus sans cesse d'un bout de la France à l'autre, dans toutes les assemblées publiques, dont on était parvenu à éloigner quiconque aurait pu ou voulu ramener les termes à leur acception, on avait enfin formé une langue qui était l'inverse du bon sens; langue si étrange et si monstrueuse, que la postérité ne pourra y croire que par la multitude des monumens qui en resteront; langue tellement propagée et consacrée, tellement usuelle, et pour ainsi dire religieuse, que celui qui eût essayé de la contredire, eût été égorgé sur le champ. Ainsi donc, pour me borner aujourd'hui à un seul exemple qui dit tout, dès qu'en prononçant isolément le mot d'*égalité*, qui ne peut jamais signifier, pour le sens commun, que l'égalité des droits naturels et civils, on proscrit à tous les instans et à toutes les tribunes toutes les espèces de supériorités morales et industrielles, essentielles à l'homme et à la société, que doit-il en résulter? Qu'au lieu que, dans un état libre, les citoyens se placent d'ordinaire en raison de leurs talens et de leurs vertus, ici l'on sera élevé en raison de sa perversité et de sa bassesse. Alors tout ce qui était au dernier rang de la nature humaine, monte au premier rang dans l'état. Voilà en deux mots toute l'histoire de nos tyrans; et après avoir vu les saturnales de la liberté sous le nom de révolution, il fallait bien avoir les saturnales de la tyrannie sous le nom de gouvernement.

Etonnez-vous maintenant que l'ignorance, la bêtise et le ridicule aient été au même excès que le brigandage, la férocité et la

barbarie ! Etonnez-vous que des dominateurs tels que les nôtres aient passé de si loin tous ceux qui avaient foulé les peuples ! Etonnez-vous qu'ils eussent juré une guerre si nouvelle et si implacable, je ne dis pas seulement aux arts et aux lettres, mais à toute espèce de connaissance et d'instruction, en un mot, au plus simple bon sens ! C'est que le bon sens et la morale sont la même chose, et que la domination des *Monstres* étant un renversement inouï de toute morale, leur montrer le flambeau de la raison, c'était leur porter une torche au visage. C'est là ce qui rentre principalement dans mon sujet ; mais je ne ferai qu'effleurer les traits principaux, en joignant toujours, comme j'ai fait jusqu'ici, les causes et les résultats, de manière à en montrer la connexion.

On sait assez que le despotisme est par lui-même ennemi de la liberté de penser, puisqu'il l'est des droits naturels de l'homme, dont elle est le premier garant. Mais il faut observer que la tyrannie, qui, profitant de l'ignorance de la multitude, s'établit sous le nom de liberté, doit porter infiniment plus loin cette haine de la raison et de la vérité, et justifier cet ancien axiome : *Corruptio optimi pessima ;* ce qu'il y a de pire au monde, c'est la corruption de ce qu'il y a de meilleur. D'abord cette dernière tyrannie est la plus coupable et la plus odieuse, ensuite elle est la plus exposée aux dangers : la plus coupable et la plus odieuse, parce qu'elle abuse de ce qu'il y a de plus sacré, et qu'elle se sert de l'horreur même de l'esclavage pour faire des esclaves : la plus exposée aux dangers, puisque le despotisme, dans les contrées où il a vieilli, est comme enraciné dans l'habitude et les préjugés, et ne périt guère que par ses excès ; au lieu que la tyrannie démagogique ne peut garder son sceptre qu'autant qu'elle garde son masque, et ce masque est aussi fragile que grossier ; il peut en imposer quelque temps au vulgaire, jamais aux gens instruits. Cette espèce de puissance est donc en elle-même la plus précaire de toutes, comme celle de la loi est la plus solide ; celle-ci repose sur la base inaltérable de la vérité, l'autre sur le sable mouvant de l'erreur. Mais, de ce qu'elle est la plus précaire, il suit qu'elle est la plus insensée ; et de ce qu'elle est la plus insensée, elle est nécessairement la plus atroce. Tel est l'ordre des choses et des idées dont la verité vous frappera quand je l'appliquerai à ce que nous avons vu, après avoir jeté un coup d'œil rapide sur les limites où s'arrête ordinairement l'indépendance des esprits dans les gouvernemens absolus.

Ils ne craignent point le progrès des sciences exactes et physiques, qui ne tiennent par aucun point de contact aux théories politiques. Ils ne craignent point les arts d'imitation, la peinture, la sculpture ; et un tableau de Brutus ne leur fait pas plus de peur que celui d'Octave. Ils ne craignent les arts de l'imagination, l'éloquence et la poésie, qu'autant qu'elles peuvent donner de la force aux vérités premières, et en exalter le sentiment dans le cœur des hommes. Aucun tyran n'a été d'ailleurs assez stupide

pour ignorer l'irrésistible empire qu'exercent ces arts, et surtout l'art dramatique, sur toutes les nations civilisées. Tous ont senti que ce besoin social, dès qu'il était connu, était si fort et si universel, qu'il serait absurde de prétendre le détruire. Ils n'ont donc pensé qu'à le diriger et à le restreindre jusqu'au point où il ne pouvait pas leur être redoutable. Les princes qui ont été absolus, mais éclairés, comme Auguste et Louis XIV, en éprouvèrent l'attrait par eux-mêmes, et eurent assez d'habileté pour le tourner à leur profit. Sous Tibère, un Romain fut accusé capitalement pour avoir écrit que Brutus et Cassius étaient les derniers des Romains. Domitien bannit de Rome les mathématiciens, parce qu'ils étaient en même temps astrologues et devins, et qu'on les consultait sur l'avenir, et l'avenir épouvante toujours les tyrans. Mais, en général, la liberté d'écrire fut d'autant moins enchaînée dans l'empire romain, qu'elle était moins portée vers un ordre d'idées qui pût inquiéter les Césars. En Orient, la philosophie politique fut toujours étrangère; et celle des sages de l'Inde, de l'Egypte, de la Chine, fut religieuse et emblématique, ou purement morale. Les poëtes particulièrement ont toujours été honorés et encouragés en Asie, en conséquence d'une opinion reçue chez ces peuples, qui fait regarder les poëtes comme ayant quelque chose de divin, et comme des espèces de prophètes; aussi voyons-nous qu'en cette qualité les tyrans mêmes craignaient de les blesser. Le mot fameux d'Omar, qui condamna au feu les livres amassés par les Ptolémées, ne fut pas un ordre donné par la crainte, mais par l'ignorance; et ce qui le prouve, c'est que les califes arabes, ses successeurs, protégèrent les lettres, et quelques-uns même leur rendirent des services signalés, dont les fruits sont venus jusqu'à nous. L'invincible ignorance des Turcs tient non-seulement au mépris religieux qu'ils ont pour les sciences des *infidèles*, mais encore à leur invincible paresse d'esprit qui s'étend sur tout, puisque, n'ayant jamais su que combattre, ils n'ont jamais appris l'art de la guerre. Chez les nations de l'Europe les plus superstitieuses, ce qui n'attaque pas directement la croyance ou le gouvernement, est aujourd'hui permis, et nous avons vu des livres d'une philosophie assez hardie imprimés en Italie et en Espagne.

Dans ce résumé succinct, dont chacun peut étendre et vérifier les détails en proportion de ses connaissances, vous voyez en général, tantôt la surveillance et la gêne, tantôt l'oubli et l'insouciance, nulle part la proscription totale et l'entier anéantissement; et c'est ce qu'on voulait effectuer parmi nous : il est également aisé d'en démêler les causes, et difficile d'en exprimer les effets.

Quand une puissance est fondée sur un renversement inouï de toute raison et de toute morale; quand ceux qui gouvernent sont parvenus à être, dans toute l'étendue d'un état, les seuls qui parlent; quand ce qu'ils disent est de nature à ne pouvoir être

dit, sans la certitude que nul n'osera répondre sous peine de la vie, représentez-vous, s'il est possible, ce qui doit se passer dans l'âme d'oppresseurs d'une espèce si nouvelle, suivez-en tous les mouvemens habituels et progressifs; et si l'exécration n'était pas au point d'exclure toute pitié, vous plaindriez peut-être ces *Monstres* qui, vus de sang-froid, paraissent réellement plus malheureux que leurs victimes. Figurez-vous de quoi sont capables des hommes obligés de calculer sans cesse leur existence probable, non pas par des années, des mois, des jours, mais par des heures et des momens, parce que leur existence est une monstruosité; obligés de se dire sans cesse (et soyez sûr qu'ils se le disaient) : Si un seul homme peut se faire entendre, si on lui laisse le temps de mettre ensemble deux idées raisonnables, s'il a le courage et le moyen de dire ce qui est dans l'âme de tous, et de donner le signal que tout le monde attend, nous sommes perdus. Vous concevez que, dans cet état de transe et d'anxiété, chaque minute est un danger, et que chaque minute exige un crime, quoique les crimes encore ne fassent que multiplier les dangers. Rien n'est aussi féroce que la crainte, parce que rien n'est aussi aveugle : quand le dominateur s'est mis dans une situation à trembler toujours, il est dans la nécessité de faire toujours trembler, et alors l'extravagance de l'arbitraire va au-delà de toutes les bornes, et parmi nous elle est allée au-delà de l'imagination. Ce n'était pas des lois prohibitives contre la parole et les écrits : quelles lois eussent pu à cet égard répondre au vœu et à la frayeur des *Monstres?* On avait commencé par briser quelques presses, et mettre en fuite et en prison quelques écrivains patriotes; mais ce n'était là qu'un prélude. Bientôt arriva ce grand attentat suivi de tant d'autres : cet attentat le plus grand qu'on se soit jamais permis contre la société humaine, ce phénomène d'horreur, nouveau sous le soleil, le décret de la *Terreur*. Les dévastateurs du globe, les Attila, les Genseric, les chefs de ces hordes errantes, qui, pour envahir des terres, en exterminaient les habitans, avaient marché avec la terreur et la désolation qui la suit : pour la première fois, *la Terreur* fut légalement proclamée. Une assemblée de législateurs, d'abord déchirée et mutilée, et enfin stupéfiée par les *Monstres*, la décréta contre vingt-cinq millions d'hommes, parce qu'elle était dans son sein : leçon mémorable qui, sans doute, ne sera pas perdue (1)! Dans toutes les parties de la France, ce signal épouvantable fut répété depuis, mille fois par jour; et ce seul mot passé en loi ne laissait plus aucune barrière au crime, ni aucun refuge à l'innocence. En ce temps-là (car on voudrait en parler

(1) Elle l'a été; mais comment s'imaginer qu'elle le serait? il en résulte une autre leçon plus sûre, c'est de ne plus rien calculer par les probabilités humaines dans une révolution qui est faite pour les démentir toutes, jusqu'à ce qu'il plaise à la Providence de rétablir l'ordre.

comme s'il était déjà bien loin, et pour en soutenir l'image, la pensée a besoin de reculer et de se retrancher dans l'avenir); en ce temps-là tout devint crime, excepté le crime même. Tout ce qui fait le bonheur et la sécurité de l'homme civilisé, la probité, la bonne réputation, la sagesse, l'industrie, les services rendus, furent des titres de proscription. Je ne parle pas des richesses: l'aisance même était un délit capital. Tout ce qui ne se fit pas bourreau, d'action ou de parole, fut victime ou désigné pour l'être. On comprend qu'il n'était plus besoin de prohiber les ouvrages: celui qui eût été assez fou pour vouloir publier un écrit raisonné n'eût pas trouvé des mains pour l'imprimer, ni même d'oreilles pour l'entendre; et chacun semblait craindre que sa pensée même fût entendue: combien plus qu'elle restât sur le papier! et les entrailles de la terre ont alors recélé les trésors de la raison, plus criminels encore et plus poursuivis que ceux du Potose. De tout temps les tyrans avaient salarié l'espionnage, mais en secret: il est si vil! les nôtres l'ont proclamé en loi; et l'un de ceux dont l'échafaud a fait justice disait tout haut au milieu de la Convention: *Epions tout, les gestes, les discours, le silence;* et croyez-vous qu'ils n'épiassent que la haine? Non, ils affectaient de la braver; ce qui les tourmentait le plus, c'était le mépris dont ils se gardaient bien de parler jamais. Ils avaient beau se renfler de jactance à leur tribune, et se prodiguer à eux-mêmes, et les uns aux autres, des louanges aussi dégoûtantes que les acclamations mercenaires dont elles étaient soutenues; plus forte que toutes ces acclamations, une voix secrète les poursuivait en leur répétant tout bas: Tu es méprisé peut-être encore plus que tu n'es détesté; et l'orgueil furieux répondait: Hé bien! que tout ce qui me méprise meure; et c'était l'arrêt de mort de tout ce qui était capable de penser. En vain *la Terreur* faisait circuler sur tous les points de la France une sorte de formulaire de l'atrocité, de l'abjection et de la démence; en vain ceux qui le fabriquaient à Paris pour tous les départemens le faisaient revenir à grands frais par toutes les routes jusqu'à la barre de l'assemblée; en vain tous les papiers publics, répétant fidèlement les mêmes phrases, semblaient conçus par une seule tête, et rédigés par une même plume: ce n'était pas assez pour rassurer les *Monstres* sur le silence de la très-grande majorité de la nation, silence qui les humiliait peut-être encore plus qu'il ne les alarmait; et ils se dirent alors, dans les derniers accès de la rage et du désespoir: il faut absolument que tout devienne vil ou paraisse vil comme nous; il faut que tout devienne atroce ou paraisse atroce comme nous. Et s'il était possible qu'on en doutât, lisez les inconcevables détails envoyés tout à l'heure par un représentant du peuple, qui même est obligé de les adoucir, ainsi que moi. Vous verrez que ce sentiment horrible et désespéré entrait même dans l'âme des oppresseurs subalternes, que l'on traînait les femmes à l'échafaud, pour leur faire tremper leurs mains

dans le sang et leur en défigurer le visage; que des prostituées étaient chargées d'*épurer les mères de famille et les filles vertueuses* (je rapporte textuellement les termes), que ces infortunées, *pour éviter le cachot, étaient forcées de se plier aux fantaisies de leurs épuratrices; que le bourreau, descendant de l'échafaud, venait, les mains teintes de sang, présider l'assemblée populaire;* et rien n'était plus juste, car, pendant quinze mois, les bourreaux, les geôliers et les guichetiers ont été incontestablement les premiers fonctionnaires publics. Ces détails, et tant d'autres semblables prouvent-ils assez clairement ce projet qui semble incompréhensible, mais qui était réel, d'avilir tout ce qu'on ne pouvait détruire, et de détruire tout ce qu'on ne pouvait avilir? C'est là le véritable phénomène que la dernière postérité contemplera d'un œil de stupéfaction. Tous les genres de cruautés que nous avons vus se retrouvent dispersés, isolés, il est vrai, de loin en loin, dans les annales des nations: l'ambition, le fanatisme, la tyrannie, ont toujours eu les mains sanglantes; mais quel tyran avait jamais imaginé de décimer une nation, et une nation de vingt-cinq millions d'hommes? et je m'explique, de la décimer toujours en sens inverse, c'est-à-dire, d'en faire périr à peu près les neuf dixièmes? Les despotes avaient corrompu la morale politique: il était réservé à nos *Monstres* d'anéantir toutes les idées morales quelconques, et de briser et de diffamer tous les liens de la nature et de la société, de déshonorer toutes les vertus et tous les devoirs, de consacrer tous les vices, de sanctifier tous les forfaits; et ils semblèrent un moment en être venus à bout, car il parut une véritable émulation dans la perversité: ceux qui ne purent pas atteindre jusqu'à un certain degré, s'efforcèrent de le faire croire, et le crime eut ses hypocrites comme la vertu.

Est-il étonnant qu'ils eussent conçu tant d'horreur et tant d'effroi des talens de l'imagination, de ces arts consolateurs, occupés à réveiller sans cesse dans le cœur de l'homme des sentimens qui l'attachent à ses semblables? C'est de ce premier intérêt que naît tout le charme de nos spectacles dramatiques; et de quel œil les *Monstres* ont-ils dû les regarder? C'était leur fléau et leur désolation; ils n'en parlaient jamais qu'en écumant de fureur. Vainement tous les théâtres retentissaient des accens de la *liberté* et du nom de *république*; le temps était passé où les *Monstres* feignaient encore de respecter ce langage, et alors ils professèrent ouvertement que tout ce qui parlait d'ordre, de loi, de justice, d'humanité, de vertu, de nature, était *contre-révolutionnaire*; et c'est le titre que donnait tout haut un des plus stupides d'entre eux à la tragédie de *Brutus*.

Un autre moins inepte, mais plus vil, disait tout haut: *Les spectacles défont le soir tout ce que nous faisons le matin.* Traduisez dans leur sens naturel ces paroles très-remarquables, et vous verrez qu'il avait raison: « Nous voulons dominer au nom de » la *liberté*, et tyranniser au nom de la *république*: et les spec-

» tacles enseignent que la liberté n'admet d'autre domination » que celle de la loi, et que la loi d'une république, c'est la » justice. Nous établissons que, pour être libre et républicain, » il faut abjurer toutes les vertus sociales et tous les devoirs de » la nature : et les spectacles enseignent que toute liberté lé- » gale est fondée sur le sentiment et l'observation de tous les » devoirs, qui sont la base de tous les droits. Nous prétendons » que la grossièreté brutale est essentielle au républicain : et » les spectacles enseignent que la simplicité modeste d'un vrai » citoyen est aussi éloignée de la grossièreté brutale que l'atti- » cisme et l'urbanité des anciens étaient loin de l'orgueil d'un » satrape. Nous voulons que la férocité s'appelle *énergie*, et que » la sensibilité (1) soit un crime et une bassesse : et les spectacles » enseignent qu'un citoyen est un homme, et qu'on n'est pas » homme sans être sensible ; que la fermeté d'âme est aussi op- » posée à la férocité que la bravoure à la lâcheté ; et que Brutus » qui frappa César était un homme de mœurs douces et d'un » caractère sensible. En un mot, nous voulons dégrader l'homme » en tout, et le rendre stupide et féroce, pour être digne de nous » obéir : et les spectacles ne s'occupent qu'à éclairer son esprit » et à élever son âme, pour le rendre digne d'être libre ».

Vous voyez par cette traduction, qui est d'une effrayante fidélité, combien les *Monstres* devaient détester les spectacles, et pourquoi ils se résolurent enfin de s'en rendre maîtres. Vingt fois on déploya contre ces asiles paisibles des plaisirs de l'âme tout l'appareil de la guerre et tout l'attirail des siéges. Tandis que nos braves combattans emportaient sur le Rhin et sur la Meuse des remparts réputés inexpugnables, vingt fois les *Monstres* firent marcher dans Paris des milliers de baïonnettes et des trains d'artillerie contre la comédie et la tragédie, et en cela encore ils étaient conséquens : ils assiégeaient les citadelles de l'opinion publique, leur plus terrible ennemie, celle qui les a renversés dans la poussière. Mais pour le moment ils triomphèrent ; *la Terreur* opéra encore un de ses nombreux prodiges. Nous étions indignés contre des censeurs qui disaient à un écrivain : Je te défends d'imprimer ta pensée ; et des censeurs d'une espèce nouvelle dirent aux hommes rassemblés : « Nous vous défendons d'exprimer ce que vous sentez ; nous vous défendons d'applaudir à la raison et à l'humanité ; nous vous ordonnons d'applaudir à l'atrocité et à l'extravagance : obéissez, les baïonnettes sont là ». C'est ainsi que parlaient de *grands patriotes*, à qui l'on ne pouvait rien contester ;

(1) Après le massacre *des vingt-deux*, quelques membres de la Convention demandèrent *quand finiraient les boucheries*? Ceux-là apparemment en avaient assez pour le moment. La Montagne et les Jacobins firent entendre des rugissemens. *Ils sont sensibles ces Messieurs*! s'écriaient-ils avec l'accent d'une ironie et d'une rage infernales ; *ils sont sensibles* ! Et les membres en faute se hâtèrent de faire amende honorable, et de protester à jamais contre toute *sensibilité* ; et en effet, ils n'y sont pas retombés.

car ils étaient en bonnet rouge, et l'on sait que le bonnet rouge est un talisman qui, du plus sot ennemi de la liberté, fait un *patriote* infaillible. Jamais les despotes anciens ou modernes, quoi qu'ils aient osé, n'avaient insulté à ce point à la dignité du peuple assemblé. Mais les tyrans à bonnet rouge osent bien plus que les tyrans à couronne, et peuvent bien davantage. Tous les chefs-d'œuvre des maîtres de l'art furent relégués dans l'oubli ; les artistes, les gens de lettres plongés dans les cachots pour y attendre la mort. On commanda aux auteurs valets, qui répétaient le refrain de *république* en servant la tyrannie, des farces monstrueuses, opprobre de la scène et de l'esprit humain : on paya pour les faire applaudir ; on nota pour la proscription ceux qui n'applaudissaient pas. Des spectacles entiers, patrimoine de quatre cents familles, furent engloutis dans les prisons. Les directions les plus actives et les plus dispendieuses furent dilapidées avec cette impudence qui, n'ayant rien à craindre, ne rougit plus de rien, car la rapine est toujours entrée dans tous les systèmes d'oppression; elle sert à en salarier les agens. Postérité, tu peux m'en croire, je l'ai vu (1).

J'arrive enfin à travers un amas d'horreurs et d'infamies que je laisse à l'histoire ; j'arrive au dernier terme de cet inimaginable bouleversement de tout ordre humain. Dans ces orages politiques que l'histoire nomme révolutions, on voit que la fureur des partis et la rage des vengeances ont toujours épargné, et même respecté le sexe et l'enfance : l'un et l'autre ont péri quelquefois dans les massacres tumultuaires de la guerre et du fanatisme ; mais jamais, dans aucune révolution connue, les femmes et les enfans ne furent enveloppés dans une proscription politique et permanente, ni livrés dans toute l'étendue d'un état au glaive et aux fers. L'innocence du premier âge exclut toute idée de délit ; son charme commande la pitié. Les femmes, comme mères, comme

---

(1) A une représentation de la tragédie des *Gracches*, on applaudit avec transport cet hémistiche que les circonstances ont rendu mémorable :

Des lois et non du sang.

Ces applaudissemens universels étaient un cri que cette multitude esclave, un peu moins timide parce qu'elle était rassemblée, osait faire entendre contre ses bourreaux. Mille fois, sous l'ancien gouvernement, les applaudissemens au spectacle avaient été des allusions piquantes, et jamais le gouvernement n'avait paru s'en apercevoir, ou bien il s'était contenté de faire dire aux comédiens, par le lieutenant de police, qu'ils ne jouassent pas, jusqu'à nouvel ordre, la pièce qui avait occasioné ces allusions. Ici un membre de la Convention, qui était au balcon, se leva insolemment, et osa reprocher à toute l'assemblée d'applaudir à *des maximes contre-révolutionnaires* ; il se répandit en invectives grossières, suivant le style du jour, et contre les spectateurs, et contre l'auteur, qui était pourtant un de ses collègues. L'indignation publique, apparemment plus forte que la crainte, éclata en murmures, en huées qui couvrirent la voix de l'orateur *révolutionnaire*. Alors il jeta sur le théâtre sa médaille de représentant du peuple, comme si elle lui eût donné le droit d'outrager ce même peuple qu'il devait respecter. Il sortit du balcon avec des accens de fureur et de menaces ; et comme la salle

épouses, comme filles, sont supposées naturellement, et même légalement, dans une dépendance morale qui est un des fondemens de la société; elles peuvent être mises en jugement pour des délits individuels, sans doute, jamais pour des affections générales. Ce code est celui de la nature; et s'il a été quelquefois violé, ce fut un de ces crimes commis par la vengeance personnelle, qui ne connaît point de lois, et jamais par des vengeances appelées nationales. Ah! c'est ici de toutes nos plaies la plus honteuse à la fois et la plus douloureuse! Vous tous qui avez un cœur, vous qui avez pleuré sur tant de crimes, pleurez sur celui qui les renferme tous, sur l'entière dégradation de la nature humaine en France et au dix-huitième siècle! pleurez.... Mais je m'arrête : une impression subite et involontaire vient éloigner les spectres hideux qui affligent mon imagination, et, par un charme inespéré, j'aperçois une idée consolante qui éclaircit et dissipe le deuil des pensées noires où j'étais plongé. Hâtons-nous d'être justes avant la postérité : où donc s'était réfugiée parmi nous cette nature humaine, partout méconnue et foulée aux pieds? Qui donc a soutenu l'honneur de notre espèce? Osons le dire sans envie et avec reconnaissance, les femmes; car sans doute vous n'appellerez pas de ce nom ces êtres informes et dénaturés qui n'ont aucun nom et aucun sexe, et dont nos tyrans composaient leur avant-garde, pour répéter le cri de sang ou donner l'exemple d'en répandre. Ce sont des méprises que la nature offre dans le moral comme dans le physique, et du nombre de ces exceptions qui, loin de détruire la généralité de ses lois, en prouvent la réalité. Mais d'où sont venus, parmi tant de maux et de désastres qui ont couvert la France d'un crêpe sanglant, d'où sont venus les adoucissemens de la souffrance, les soins empressés et infatigables, la pitié éga-

---

était, suivant l'usage, entourée de baïonnettes, l'épouvante se répandit de tous côtés, et le plus grand nombre prit la fuite.

Rien n'était plus commun alors que de voir le premier venu, pourvu qu'il eût un costume de *jacobin*, se lever au milieu d'un spectacle, injurier et menacer l'assemblée quand elle n'était pas de son avis. Observez que, depuis qu'il y avait des spectacles, il n'y avait pas d'exemple qu'aucune puissance quelconque eût jamais prétendu faire la loi à l'opinion publique, en interdire l'expression, et lui en commander une autre. Les tyrans de tous les temps avaient craint de lutter en face contre la voix des hommes rassemblés. Caligula seul se permit une fois des imprécations contre le peuple romain, qui n'était pas de son avis sur un combat de gladiateurs, et Caligula était fou. Il faut donc remonter jusqu'à un monstre en démence pour trouver quelque chose d'approchant de ce qu'a osé faire un *mandataire du peuple* devant ce même peuple qu'on appelait *libre*. Encore le monstre de Rome n'alla pas jusqu'à faire un crime d'un principe de justice et d'humanité, comme le monstre de Paris, qui voulait que l'on dît : *Du sang et non des lois*. On ne sera pas surpris que ce député, mauvais avocat de Dieppe, ait été un des proconsuls qui ont dévasté la France, en courant dans une voiture à six chevaux, et avec une garde nombreuse, au milieu des ruines et des massacres : c'était *l'ordre du jour*. Mais proscrire toute une assemblée pour avoir pensé qu'il fallait des *lois et non du sang*, est un phénomène d'impudence et d'atrocité dont l'auteur doit être connu. Il se nomme ALBITTE; il a été depuis décrété d'arrestation, et non arrêté. *Et fruitur, diis iratis.*

lement compatissante et intrépide, les efforts persévérans, les miracles de la tendresse filiale, maternelle, conjugale, le dévoûment généreux, qui sollicite des fers pour alléger ceux de l'innocence, l'abandon de la vie pour sauver celle d'autrui, le courage qui surmonte les dégoûts si rebutans pour la délicatesse des sens, et les outrages plus rebutans encore pour celles de l'âme, le courage qui triomphe même des bienséances du sexe, sacrifiées pour la première fois à des devoirs encore plus pressans? Enfin, quoique la force de mourir fût devenue la plus facile et la plus commune, où s'est montrée surtout cette sérénité douce et touchante que les *Monstres* ne pouvaient qu'insulter, et qui frappait les bourreaux mêmes, forcés de cacher leur admiration et leur attendrissement? Tous ces caractères si intéressans et si nobles, signalés dans des circonstances si éloignées des idées ordinaires et des habitudes de la vie, où se sont-ils rencontrés tous à la fois? Jé vous le laisse à raconter, vous que tant de vertus ont sauvés quelquefois et ont toujours consolés. Que chacun se livre au plaisir de rappeler ce qu'il a éprouvé, ce qu'il a senti, ce qu'on a fait pour lui, et ce qu'il a vu faire; et tous ces traits réunis formeront un tableau, seul capable de tempérer l'impression funeste et désolante de celui qu'il m'a fallu tracer auparavant.

Ainsi les révolutions rassemblent les extrêmes; et si j'ai fait voir que la nôtre est allée, sous ce rapport, plus loin que toutes celles qui l'ont précédée; si je me suis fait l'effort de me traîner malgré moi sur tant d'horreurs et d'infamies, quel a été mon dessein? Vous l'apercevez aisément, vous tous, cœurs droits, esprits éclairés, vrais et inébranlables amis de la chose publique; vous concevez combien il importait d'élever un mur de séparation entre les oppresseurs et les opprimés, entre un peuple entier et ses tyrans; de pouvoir dire à nos ennemis: Non, tous ces crimes ne sont point les nôtres; non, trois cent mille brigands qui ont régné par une suite de circonstances alors incalculables, et aujourd'hui bien connues, ne sont pas la nation française; car ces brigands seront tous, les uns après les autres, réduits au néant ou à l'impuissance, et la nation restera.

COURS DE LITTÉRATURE ANCIENNE ET MODERNE.

TROISIÈME PARTIE.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

LIVRE PREMIER.

POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Épopée et de la Henriade.

SECTION PREMIÈRE.

Commencemens de Voltaire. Idées générales de la Henriade.

Louis XIV n'était plus, et la plupart des hommes fameux qui semblaient nés pour sa grandeur et pour son règne l'avaient précédé dans la tombe. Le commencement d'un nouveau siècle avait été une époque affligeante et instructive de revers, de calamités, d'humiliations, qui, en punissant les fautes du souverain, firent voir en même temps ce qu'il y avait d'élévation dans son âme, et montrèrent au moins supérieur à l'adversité celui qui n'avait pu l'être à la fortune. Mais les dernières années de sa vieillesse furent encore attristées et obscurcies par des discordes intérieures et des querelles scolastiques que les passions alimentaient; et ces mêmes passions qui s'agitaient autour de lui, égarant encore ses intentions et son zèle, comme au temps de la révocation de l'édit de Nantes, il eut le malheur de nourrir, par des rigueurs indiscrètes, un feu qu'il ne tenait qu'à lui d'éteindre, s'il eût donné moins d'importance aux intérêts particuliers de ceux qui ne cherchaient que le leur propre, sous le prétexte de la cause de Dieu.

La régence ouvrit un nouveau spectacle, et entraîna les esprits dans un autres excès. Fatigués de controverses, les Français se précipitèrent dans la licence, dont une cour scandaleuse donnait le signal et l'exemple. Le

jeu séduisant du système alluma une cupidité effrenée, et la mode et l'intérêt firent naître autant de calculateurs avides qu'on avait vu de disputeurs opiniâtres. Paris, d'un séminaire de controversistes, devint une place d'agioteurs. Des fortunes rapides et monstrueuses se dissipèrent dans les fantaisies et les profusions d'un luxe nouveau; et la légèreté d'humeur et de caractère que montrait ce régent qui bouleversait gaîment le royaume, la dépravation audacieuse de son ministre et de tout ce qui l'approchait, accoutumèrent les esprits à une sorte d'indifférence immorale qui s'étendait sur tous les objets, en même temps que la soif de l'or altérait tous les principes.

Au milieu de cette espèce de vertige et d'ivresse, il restait peu de traces de cette ancienne dignité, de cet enthousiasme d'honneur qui avait exalté la nation dans les beaux jours du règne précédent. Le dernier de ses héros, Villars, en gardait seul le caractère. Sa vieillesse, sa renommée, le souvenir de Denain, où il avait vengé et sauvé la France; l'amour des peuples et de l'armée, et la jalousie des courtisans; cette franchise militaire qu'il avait rapportée des camps jusqu'à la cour, le refus constant d'entrer dans les nouvelles spéculations de finances; les places éminentes qu'on venait d'accorder à son nom et à ses services, mais de manière à ne lui laisser que la considération sans le pouvoir; le crédit même qu'il n'avait pas, et qui ne sied point à un homme d'honneur sous un mauvais gouvernement; tout, jusqu'à l'habillement de ce vieux guerrier, où les modes nouvelles n'avaient rien changé, appelait sur lui les regards et lui attirait la vénération; et Villars semblait représenter à lui seul le siècle qu'on avait vu passer.

Dans les arts de l'esprit, quelques pertes nombreuses qu'on eût faites, l'âge présent avait hérité de quelques hommes que l'autre lui avait transmis, et que la mort avait épargnés. Massillon soutenait encore l'éloquence, et Rousseau la poésie; mais au théâtre, personne depuis longtemps ne parlait la langue de Racine. Crébillon avait ramené dans *Atrée* les déclamations de Sénèque, et défiguré dans *Electre* la belle simplicité de Sophocle, quoique en même temps il eût tenu d'une main ferme et vigoureuse le poignard de Melpomène dans son *Rhadamiste*, et ramené sur la scène la terreur tragique. Fontenelle, qui, par ses dangereux exemples, comme Lamotte, par ses paradoxes éblouissans, avait commencé à corrompre le bon goût, rachetait cependant cette faute, en répandant sur les sciences une lumière agréable et nouvelle. Chaulieu conservait au moins dans la négligence de ses poésies le naturel aimable et l'urbanité délicate qui régnaient dans le bon temps, et que les connaisseurs goûtent encore aujourd'hui. Les Sully, les La Feuillade, les Bouillon, le Grand-Prieur de Vendôme, La Fare, l'abbé Courtin, tout ce qui composait la société du Temple maintenait, au milieu des plaisirs et de la gaîté, les principes de la saine littérature, déjà menacés ailleurs par des succès contagieux.

Dans cette société d'élite se trouve porté, presque au sortir de l'enfance, un jeune élève de Porée, qu'une réputation aussi prématurée que son esprit était précoce, faisait déjà rechercher de la bonne compagnie. Déjà le jeune Arouet, si fameux depuis sous le nom de Voltaire, annonçait à la France cet homme plus extraordinaire peut-être par la réunion d'une foule de talens, qu'aucun de nos plus grands écrivains par la perfection d'un seul. Tout le monde était frappé de la vivacité d'esprit qui brillait dans ses premiers essais; mais on n'était pas moins alarmé de la hardiesse satirique et irréligieuse qui marquait toutes ses productions, et qui fut le premier présage d'une destinée qu'il a malheureusement trop bien remplie. La société où il vivait, imbue de l'esprit de la régence, excusait dans

l'auteur la légèreté de la jeunesse, et les gens sages trouvaient cette témérité d'un dangereux exemple. C'est ce qui lui attira des disgrâces qui devancèrent ses succès, et il n'était connu que par des vers de société, quand il fut emprisonné, à dix-neuf ans, pour des vers qu'il n'avait pas faits (1). Treize mois d'une détention qui fut ensuite reconnue injuste par le ministère lui-même, et dont une gratification de cent louis était un faible dédommagement, devaient être une leçon pour le gouvernement et pour l'auteur : pour l'un, de l'abus de ces ordres arbitraires qui enlèvent à l'innocence ses moyens de justification ; pour l'autre, du danger de l'imprudence d'affecter pour ce qui mérite le respect un mépris qui peut vous faire croire capable même de ce que vous n'auret pas fait. Ni l'un ni l'autre n'en profita. Voltaire, quelques années après, fut enfermé de nouveau à la Bastille pour la faute d'autrui, mais d'une autre espèce (2) ; et pendant sa première captivité, il avait fait sur cette captivité même une pièce intitulée *la Bastille*, où il y avait autant de gaîté que d'impiété ; ce qui fait voir assez que ces deux caractères de son esprit ne pouvaient le quitter nulle part. C'est aussi sous les verroux de la Bastille qu'il fit dans le même temps le second chant de sa *Henriade*, dont il avait déjà le plan dans sa tête, et le seul chant où il n'ait jamais rien changé ; ce qui prouve la facilité du jet qu'on aperçoit en effet dans ce morceau, mais ce qui explique aussi pourquoi, malgré l'effet sensible du tableau, les connaisseurs y désireraient un peu plus de force.

Ce fut en 1718 que parut son coup d'essai dramatique, *Œdipe ;* et à cette même époque il récitait partout son poëme de *la Ligue* (3), déjà fort avancé, et dès lors fort supérieur à tout ce que l'on connaissait dans ce genre ; en sorte qu'à l'âge de vingt-quatre ans il se trouva, suivant l'expression judicieuse des Mémoires de Villars, *le premier des poëtes de son temps*, car alors qui que ce soit n'était capable d'écrire de même ou la tragédie ou l'épopée.

L'enthousiasme est naturellement exclusif, et celui que Louis XIV

(1) C'étaient les *J'ai vu*, très-mauvaise pièce d'un nommé Lebrun : on les crut de Voltaire parce qu'ils étaient satiriques, et finissaient par ce vers.

J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans.

La platitude du style aurait dû suffire pour prévenir la méprise ; mais comme toute satire contre l'autorité paraît assez bonne à la malignité, l'autorité elle-même ne s'y rend pas d'ordinaire plus difficile. L'auteur de ce *Cours* fut accusé, il y a vingt-cinq ans, d'une très-misérable pièce contre un édit de finances qu'il n'avait pas même vu, non plus que la pièce. Il remontrait au ministre qui lui en parlait, qu'un homme de lettres qui ne passait pas pour un mauvais écrivain, ne pouvait rien faire de si plat. *Oh ! l'on déguise son style*, dit le ministre. *En effet*, répondit l'homme de lettres, *il y a tant à gagner à écrire comme un sot, pour avoir le plaisir de se faire enfermer !*

Quand Voltaire, sorti de la Bastille, fut présenté au régent, ce prince l'assura de sa protection. Voltaire, en le remerciant de ses bontés, lui dit : *Je supplie au moins votre altesse de ne plus se charger de mon logement ni de ma nourriture.*

(2) Il menaçait tout haut de son ressentiment un grand seigneur, qui, se croyant insulté parce que Voltaire ne s'était pas laissé insulter, lui avait fait donner des coups de baguette par quatre soldats, dans la cour de l'hôtel de Sully. Le grand seigneur et les soldats auraient dû être juridiquement punis. Toute vengeance particulière est une usurpation du pouvoir légal, et ne doit être permise à qui que ce soit, dans quelque gouvernement que ce soit.

(3) C'est sous ce premier titre que parut *la Henriade*.

inspira aux Français pendant quarante années les avait tellement accoutumés à n'admirer que lui, qu'ils avaient presque oublié Henri IV. Ils s'en souvinrent quand ils furent malheureux : c'est le moment où l'on se souvient des bons princes. Un respectable vieillard, M. de Caumartin, qui, dans sa jeunesse, sur la fin du règne de Louis XIII, avait entendu les vieillards d'alors célébrer la mémoire du *bon roi*, conservait le souvenir d'une foule d'anecdotes intéressantes, dont le récit l'avait frappé autrefois, et qu'il aimait à raconter. Voltaire, qui se trouvait chez lui au château Saint-Ange, peu de temps avant la mort de Louis-le-Grand, l'écoutait avec cette curiosité avide qui cherche à s'instruire, et cette sensibilité vive qui ne demande qu'à se passionner. Ces entretiens firent sur lui la plus forte impression, et lui suggérèrent la première idée de son poëme. Ainsi le château Saint-Ange fut le berceau de *la Henriade*.

La poésie s'était emparée de Voltaire au sortir de l'enfance ; déjà même un seul genre ne suffisait pas pour l'occuper, et il travaillait à son *Œdipe* lorsqu'il s'enflamma pour Henri IV, et voulut en faire le héros d'un poëme épique *avant de savoir ce que c'était qu'un poëme épique* : c'est lui-même qui nous l'a dit en propres termes. C'en est assez pour nous faire comprendre pourquoi le sien est si faible de plan et de conception ; il l'a remanié depuis, assez pour y ajouter beaucoup d'embellissemens ; mais il n'était guère possible de revenir sur l'invention de la fable, ni de réparer la première faute qu'il avait faite en commençant par les vers ce qu'il faut toujours commencer par la méditation. Les vers sont le premier besoin et le premier écueil d'un jeune poëte, toujours trop pressé de produire pour sentir la nécessité de réfléchir. De là ces premières ébauches des maîtres, qui sont proprement des études de peintre, comme la *Médée* de Corneille, *la Thébaïde* et l'*Alexandre* de Racine. Voltaire fut plus heureux dans *Œdipe*, parce qu'il fut soutenu par le grand Sophocle ; aussi paya-t-il ensuite son tribut à l'inexpérience dans *Artémire*, dans *Mariamne*, dans *Ériphyle*. Ainsi, loin de lui reprocher si durement, comme ont fait tant de censeurs, l'imperfection avouée du plan de sa *Henriade*, il serait plus juste de lui savoir gré d'y avoir répandu assez de beautés de style et de détail pour faire de ce qui n'est au fond qu'une esquisse, par la médiocre conception du sujet, un ouvrage à peu près classique par l'élégance de la versification, et jusqu'ici le seul titre de l'épopée française.

C'est, de tout ce qu'a fait l'auteur, ce qui a été le plus critiqué, et ce qui pouvait l'être plus aisément : les défauts réels en sont très-sensibles. Il ne faut donc pas s'étonner que la malveillance ait été cette fois assez clairvoyante ; mais il ne faut pas croire non plus qu'en apercevant les défauts, elle ne les ait pas exagérés, qu'elle n'en ait pas supposé même, et beaucoup plus qu'il n'y en avait, et qu'elle n'ait pas souvent fermé les yeux sur les beautés. L'animosité des ennemis de l'auteur a toujours été trop violente, trop personnelle, pour n'être pas aveugle ; elle a nié follement le mérite qui a fait et fera vivre ce poëme malgré tout ce qui lui manque ; et c'est ce que nous avons à prouver dans l'examen de *la Henriade* et des critiques qu'on en a faites.

On a dit que l'ordonnance en était défectueuse, et il est vrai qu'elle pèche d'abord contre l'unité d'objet, recommandée dans l'épopée, et qu'elle ne remplit pas, dans le premier chant, la proposition établie par le poëte :

> Je chante ce héros qui régna sur la France,
> Et par droit de conquête et par droit de naissance.

Le sujet est donc Henri IV qui va *conquérir* le royaume qui lui appartient, et que lui disputent ses sujets révoltés. Cependant il n'en est pas

question dans les quatre premiers chants : c'est Henri de Valois qui règne, et Bourbon ne combat que pour le faire rentrer dans sa capitale. Il ne joue qu'un rôle secondaire dans un poëme dont il est le *héros ;* il est aux ordres d'un *maître*, et d'un maître bien peu digne de son rang. C'est une faute grave ; c'est traiter l'épopée en historien. L'action devait commencer après la mort de Valois : tout ce qui la précède et cette mort même ne devaient être qu'en récit, et faire partie de celui que fait Henri IV à Elisabeth. Valois est de plus un personnage trop avili pour paraître ailleurs que dans une avant-scène, et pour occuper la première place dans l'action et dans l'intérêt pendant une moitié du poëme.

L'auteur a cependant pallié ce défaut jusqu'à un certain point, et les critiques à cet égard lui ont reproché ce qu'ils auraient dû louer. Tous se sont élevés contre ce voyage de Henri IV à Londres, contre son ambassade auprès d'Elisabeth ; ils ont dit que tout autre pouvait en être chargé de même que lui ; que c'était lui faire jouer le rôle d'un agent secret ; qu'il ne devait point exposer l'armée et Valois en les quittant, etc. Toutes ces remarques portent à faux. Les assiégés peuvent ignorer ce voyage de peu de jours, et Henri peut aller à Londres, comme Enée va chez Evandre. Cette négociation est trop importante pour le compromettre, et l'entrevue de deux personnages tels que Henri IV et Elisabeth conviendrait à la dignité de l'épopée, même quand Bourbon serait déjà roi. La négociation a un grand objet ; et nul n'y peut réussir mieux que lui. Enfin c'est à lui qu'il appartenait de raconter les malheurs de la France, comme Enée raconte ceux de Troye, et de dire comme lui : *Et quorum pars magna fui ;* et il ne peut les raconter à personne plus dignement qu'à la reine d'Angleterre. Mais ce qu'il y a de plus décisif en faveur du poëte, c'est qu'il rend, autant qu'il est possible, ce qu'il avait ôté à son héros, la première place dans notre attention et dans l'ouvrage, en fixant nos yeux sur les événemens que raconte Henri, et qui ne sont autre chose que ses dangers et ses victoires.

On a dit que le dénoûment n'était pas bien ménagé ; que Saint Louis qui se présente au Très-Haut pour lui demander que la grâce éclaire Bourbon, pourrait aussi bien faire cette prière dans tout autre moment. Cette critique n'est nullement fondée. C'est quand le roi vient de nourrir lui-même ses sujets qu'il combat, et sa capitale qu'il assiége ; c'est alors que saint Louis supplie l'Eternel de lever le seul obstacle qui éloigne du trône un prince fait pour en être l'honneur : et il est très-juste que le héros reçoive la récompense de ses vertus dans l'instant où il vient de les signaler par un trait si touchant, et qui doit lui gagner tous les cœurs. Mais on a eu raison d'avancer que la révolution qui s'opère dans Paris après l'abjuration du roi, n'est pas assez expliquée, et qu'il ne suffisait pas de dire d'un des principaux personnages du poëme, du chef de la Ligue :

A reconnaître un roi Mayenne fut réduit.

En général, il est vrai que les faits importans ne sont pas assez développés : que souvent ils ne sont qu'indiqués avec une précision qui vise à la rapidité, et qui n'est que de la sécheresse. Tout doit courir à l'événement dans l'épopée : mais tout doit y tenir assez de place pour attacher l'imagination. Ce genre de poésie vit de détails : le poëte y doit toujours être peintre, et non pas seulement narrateur ; nous ne devons pas seulement y apprendre les faits, nous devons les voir ; il faut de plus qu'ils soient liés les uns aux autres par une dépendance sensible, et comme par une chaîne qui embrasse tout l'ouvrage. Cet enchaînement n'est pas observé dans *la Henriade ;* l'amour du héros pour Gabrielle, par exemple, commence et finit dans le neuvième chant ; c'est une violation de prin-

cipe. Cet amour n'a aucun rapport, aucune liaison avec tout le reste, on pourrait le retrancher sans toucher à la fable du poëme; aussi n'y a-t-il été ajouté qu'après coup. Ce n'est pas ainsi que Virgile s'est servi de Didon, qui tient à l'objet principal de *l'Enéide*, qui fonde long-temps d'avance l'irréconciliable haine de Carthage et de Rome, suivant les desseins de Junon et les décrets de Jupiter; qui forme pendant les quatre premiers chants le plus puissant obstacle aux destins d'Enée, et qu'il retrouve même dans les enfers au sixième chant. Le Tasse, avec plus d'art encore, quoique avec une exécution moins parfaite, a lié son Armide à toute l'action de sa *Jérusalem délivrée*, et c'est un des plus beaux ornemens de ce poëme, dont l'ordonnance est irréprochable. Toutes ces conceptions sont grandes : celle de *la Henriade* est petite.

La partie dramatique, celle qui consiste à mettre les personnages en action et en scène, n'a pas essuyé moins de reproches, et ils ne sont pas moins mérités. Valois ne paraît que pour être assassiné. Mayenne, le rival de Bourbon, Mayenne annoncé comme un grand homme, est nul; on ne le voit point agir, on ne l'entend point parler, pas même dans les états assemblés pour le faire roi. D'Aumale son frère, qui devait rappeler le Turnus de *l'Enéide*, ne paraît point assez souvent dans les combats, ne fait aucun de ces exploits qui doivent caractériser un guerrier du premier rang. Il est trop perdu dans la foule, hors dans le combat singulier où il perd la vie, et Turenne, son vainqueur, ne se montre non plus que dans ce seul combat. C'est un art des anciens, et que parmi les modernes le Tasse seul a su imiter, de placer dans le large cadre de l'épopée une foule de figures héroïques, qui toutes se font reconnaître à une physionomie distincte; de les faire mouvoir à nos yeux dans des scènes animées et dans des périls éminens; d'inspirer pour ces divers personnages, ou de l'admiration, ou de l'intérêt, mais de façon que leur éclat serve à faire ressortir davantage la tête principale, celle du héros de l'épopée, et à le faire paraître d'autant plus grand, qu'il s'élève au-dessus de tout ce qui est grand autour de lui. Ainsi, dans Homère, Agamemnon, les deux Ajax, Diomède, Ulysse, Idoménée, Patrocle, Sarpédon, Hector, Enée, sont des hommes supérieurs, et Achille l'emporte sur tous. Ainsi, dans les six derniers livres de Virgile, calqués sur *l'Iliade*, Turnus, Mézence, Pallas, Camille, se signalent par des exploits éclatans, et tous le cèdent à Enée. Ainsi, dans le Tasse, Godefroy, Tancrède, Argant, Clorinde, Soliman, sont distingués par différens caractères de valeur et de gloire, et Renaud les efface tous. On voit tous les acteurs de ces trois poëmes exécuter de grandes choses; on les connaît, on vit avec eux, et l'épopée est là ce qu'elle doit être, le champ de l'imagination.

Cette richesse d'invention qui produit l'intérêt, manque certainement à *la Henriade* : les personnages agissent peu, et parlent encore moins. On a été surpris, avec raison, que l'auteur, né avec un génie si dramatique, en ait mis si peu dans son poëme; qu'il n'ait pas, à l'exemple des anciens, fait dialoguer les acteurs, et amené de ces scènes vives et passionnées qui font connaître les personnages par eux-mêmes, et ne laissent au poëte que l'unique soin de faire les portraits; qu'il ait porté si loin cet oubli du dialogue, que, même dans les amours de Henri et de Gabrielle, on n'entende ni l'un ni l'autre proférer une parole. Mais alors Voltaire était un peu contempteur des anciens, et ne s'en est corrigé qu'en mûrissant son jugement; il ne voyait dans Homère que ce qu'il y a de trop en combats et en discours, et, frappé seulement de la profusion d'une richesse réelle et nécessaire, il tomba dans un excès tout autrement dangereux, la disette et la stérilité. En abrégeant trop ses combats, il s'est privé des détails épisodiques qui en varient la description dans le Tasse

comme dans les anciens. Aussi les dix chants de *la Henriade* ne sont-ils guère plus longs que les quatre premiers de *l'Iliade* ou de *l'Eneide*; et ce n'est pas là remplir la carrière de l'épopée. Resserré dans des bornes si étroites, il n'a qu'ébauché ce qu'il devait finir.

On se plaint encore que son héros ne soit pas présenté sous tous les aspects qui nous le font aimer dans l'histoire ; que sa vie, qu'il expose si souvent, ne soit qu'une fois en danger; qu'on ne le voie point dans la cabane du laboureur amener de ces scènes d'une simplicité naïve et champêtre, qui coupent la continuité du ton héroïque, et font, dans le Tasse, le charme de l'excellent épisode d'Herminie.

Enfin, la machine du merveilleux, qui doit mouvoir tous les ressorts de l'épopée, est très-faiblement construite dans *la Henriade*. Sans doute un sujet moderne n'admettait pas les fables de l'antiquité; mais notre religion est très-susceptible d'une espèce de merveilleux que Voltaire lui-même a jugé praticable, puisqu'il a essayé de le mettre en œuvre, et il n'a su qu'une fois en tirer parti. Le Fanatisme sortant des Enfers sous la figure de Guise massacré à Blois, et venant dans la cellule du moine Clément lui demander vengeance, et lui remettre un glaive pour frapper Henri III, n'est-il pas une belle fiction? C'est la meilleure de l'ouvrage; et pourquoi n'y en aurait-il pas d'autres de cette espèce? Il se sert de la Discorde, et même trop : c'est un personnage froidement allégorique, qui revient à tout moment. Mais quand on personnifie ces êtres moraux, il faut les lier aux passions humaines, et les tirer de la classe de l'allégorie purement philosophique. Il est de la poésie épique de substituer des images sensibles aux idées spéculatives; et, sous ce rapport, le ciel, la terre et les enfers sont du domaine de cette poésie, même dans notre religion. L'intervention des substances célestes, celle des héros et des saints qui ne sont plus, les bons et les mauvais anges, ces puissances intellectuelles, ennemies ou protectrices des habitans du monde physique, et cette puissance première dont elles ne sont que les instrumens, l'Etre éternel qui voit et conduit tout, voilà ce qui doit composer la machine épique. Mais il faut que tout soit pour ainsi dire revêtu de formes palpables: c'est le privilége de la poésie de nous rappeler à ces premiers âges, où la Divinité communiquait sans cesse avec les mortels, et se rendait visible à leurs yeux. C'est ainsi que l'épopée agit sur nous par ce pouvoir si grand sur tous les hommes, celui du merveilleux qui règne sur leur imagination.

Quelques personnes ont pensé que ces fictions ne pouvaient pas s'accorder avec la gravité d'un sujet historique et récent. Je crois cette opinion outrée; j'accorderai seulement que la distance des temps et des lieux, la différence de religion, permettaient au poëte plus ou moins en ce genre. La conquête du Nouveau-Monde, inconnu pendant une longue suite de siècles, ouvrirait, par exemple, un champ plus étendu et plus libre aux fictions de toute espèce : l'ignorance absolue de ce qui était, étendrait la sphère du possible. J'avouerai aussi que la magie et les enchantemens, qui nous plaisent dans le Tasse quand il n'en abuse pas, ne nous plairaient pas plus dans *la Henriade*, que Jupiter, Mercure et Alecton; et j'ajouterai en passant que Voltaire a péché contre l'analogie du merveilleux, en introduisant en action l'Amour de la Fable, avec ses ailes et son carquois, près de saint Louis et de la grâce divine. Mais je persiste à croire que le merveilleux dont j'ai parlé, et que Voltaire n'a fait qu'ébaucher, pouvait figurer heureusement dans *la Henriade*, et n'aurait ni blessé la raison, ni dérogé au sujet. Tout dépend du choix et de la manière. Les Harpies souillant les tables d'Enée, les vaisseaux Troyens changés en nymphes, et les compagnons d'Ulysse en pourceaux, ne choquent pas moins le goût dans les anciens, que les guerriers chrétiens transformés en perroquets par

la baguette d'Armide, dans un poëme moderne. Pourquoi? c'est que ces inventions, gratuitement merveilleuses, sans objet et sans moralité, sont aussi sans intérêt; mais la raison même approuve le merveilleux où elle se reconnaît. Dire qu'il n'en faut point du tout, est d'une philosophie très-facile, et qui n'est point la règle de la poésie; mais trouver celui qu'il faut, est d'un talent difficile et rare.

Si *la Henriade* manque de tant de parties essentielles, quel est donc le mérite qui en balance les défauts? celui qui donne la vie aux ouvrages en vers, la poésie de style; c'est pourtant celui que les ennemis de l'auteur ne lui ont pas plus accordé qu'aucun autre. Ils ont même été en ce genre au dernier excès de l'injustice; et soit aveuglement, soit mauvaise foi, soit l'un et l'autre ensemble, comme il arrive quand la passion s'érige en juge, ils ont porté l'infidélité jusqu'à l'impudence, les invectives jusqu'à la fureur, le dénigrement jusqu'à l'extravagance. Je parle ici des plus emportés et des plus maladroits, et ce n'étaient pourtant pas des hommes sans connaissances et sans esprit. Batteux, Desfontaines, La Baumelle, quoique fort médiocres, et comme écrivains et comme critiques, n'étaient pourtant pas de ces auteurs que leur nom seul nous dispense de réfuter. J'ai regret d'être obligé d'y joindre ici un homme qui a beaucoup plus de goût et de littérature que tous les trois, et qui a prouvé, dans ces dernieres années (1), qu'il était capable de juger et d'écrire en homme de lettres et de talent. Mais une animosité particulière contre l'auteur de *la Henriade* égara long-temps son jugement et sa plume; et comme il s'est depuis montré digne de dire la vérité, il me pardonnera sans doute de la défendre contre ses anciennes erreurs, dans un ouvrage où mon premier devoir, mon premier intérêt doit être l'instruction générale. Je désire de le combattre sans le blesser; mais mon objet en ce moment étant de tirer des critiques mêmes de *la Henriade* la preuve de ses différens mérites, je ne puis passer sous silence une critique aussi connu et aujourd'hui aussi estimé que M. Clément, qui autrefois avait pris à tâche d'enchérir sur tous les détracteurs de Voltaire, et à qui sa jeunesse peut d'ailleurs servir d'excuse, puisqu'il a entièrement changé de ton et de style dans sa maturité.

SECTION II.

Des beautés poétiques de la Henriade, *prouvées contre ses détracteurs.*

La haine, qui, comme toutes les passions, rassemble les extrêmes et les contraires, qui est souvent si maligne et souvent si étourdie, tourna la tête à La Baumelle, au point que, dans son commentaire sur *la Henriade*, il imagina de rassembler toutes les critiques qu'on en avait faites, sans s'apercevoir qu'en se contredisant, elles se détruisaient l'une par l'autre, et s'avisa de refaire des morceaux considérables de ce poëme, sans avoir la première idée des principes de la versification. Il avait beaucoup à se plaindre des excès très-condamnables où Voltaire s'était porté contre lui: mais quand son ennemi l'aurait payé pour consentir à se vouer lui-même au ridicule, jamais La Baumelle n'aurait pu mieux faire. Ses vers sont à mourir de rire, et prouvent, encore plus que son commentaire, qu'un homme d'esprit peut n'avoir pas la plus légère connaissance de la poésie. Celui-là ne pouvait pas s'excuser sur sa jeunesse; il avait plus de cinquante ans quand il donna dans ce travers étrange, et n'avait jamais fait de vers quand il voulut apprendre à Voltaire comment on en faisait de bons. Je me garderai bien d'en rien citer; ce serait abuser du temps et de votre attention, Messieurs; et je n'ai même parlé de sa critique de *la*

(1) Tout cet article de *la Henriade* est de 1796.

Henriade, que parce qu'il y a réuni toutes celles qui avaient paru avant la sienne.

Il cite l'abbé Desfontaines, qui nous dit : « Le principal défaut de *la* » *Henriade*, c'est d'être *prosaïque et négligée dans le style*. Il y a plus de » prose que de vers, et plus de fautes que de pages. Ce poëme est sans » feu, *sans goût*, sans génie ».

Il cite Fréron, qui nous dit : « Ce poëme est l'ouvrage d'un homme » de beaucoup d'esprit, incapable d'aller au génie, qui quelquefois tâche » de couvrir ce défaut *à force de goût*, et souvent ne le consulte pas assez ».

Il cite l'abbé Trublet, qui nous dit : « Je ne sais pas comment *la Hen-* » *riade*, *avec une poésie et une versification si parfaite*, a pu réussir à » m'ennuyer ».

Et la même contradiction s'offre à tout moment dans les censures de détail.

La critique qui fit le plus de bruit dans son temps, est celle qui parut en 1744 (1), sous le titre de *Parallèle du Lutrin et de la Henriade*. Ce titre était tout ce qu'il y avait de piquant dans cette brochure, et suffit alors pour la faire lire. Elle est ausei mal pensée que mal écrite, et, l'oubli en avait bientôt fait justice : La Baumelle ne réussit pas à l'en tirer. On y trouve que *le grand est plus aisé à peindre que le plaisant à saisir; qu'un bon mot assaisonné dans un degré exquis est plus rare qu'un sentiment noble, qu'une belle image*. C'est comme si l'on disait qu'il est plus difficile d'être Lucien qu'Homère, et que le *Voyage de Chapelle* est d'un talent plus rare que *l'Enéide*. On me dispensera de réfuter ces inepties. Il est triste qu'elles soient d'un professeur qui, dans d'autres écrits, n'a point paru étranger aux bons principes. On est affligé de voir un littérateur instruit, qui s'est assis depuis à l'Académie française, nous débiter gravement qu'il *faut être héros pour peindre les héros*; que *c'est une espèce de génération et de paternité qui produit son semblable*. Cependant Homère n'était pas un Achille, ni Bossuet un Condé. Il est rare de déraisonner en plus mauvais style. Ailleurs, la Discorde *va dire des sottises aux papes*. L'auteur a cru que *sottises* était synonyme d'*injures* : cela est vrai dans la bouche du peuple et sous la plume des mauvais critiques, mais non pas chez ceux qui savent le français. On lit encore dans cette diatribe que *le peuple ouvre de grands yeux vis-à-vis du mérite vanté qui n'est que de l'ombre* : qu'*un Amour des environs de Paris aurait aussi bien fait cet office qu'un vieux Cupidon de Cythere*; que *la simplicité, la candeur, la bonne intention de Jacques Clément le rendent un personnage intéressant*; qu'*on lui pardonnerait presque, en lisant ce poëme, de l'avoir débarrassé d'un acteur qui le surchargeait*; que *le plan de la Henriade est ridicule*; que *Henri IV y est presque un sot*, *etc.* Ces jugemens, ces plaisanteries et ce style sont de la même force.

Au reste, l'auteur prouve assez bien que l'exécution du *Lutrin*, proportion gardée de la différence des sujets, est plus fidèlement rapprochée des règles de l'épopée que *la Henriade*; mais il fallait ajouter que les beautés de celle-ci sont d'un ordre bien supérieur, et que, si Voltaire n'a pas été aussi parfait dans un grand sujet que Boileau dans un petit, il n'a pas laissé de montrer dans son ouvrage un génie que n'avait sûrement pas l'auteur du *Lutrin*. On peut penser, sans être injuste envers Despréaux, qu'il n'aurait fait ni le second, ni le septième, ni le neuvième chant de *la Henriade*. On n'aperçoit chez lui rien qui ressemble à ce mélange heureux de pathétique, de philosophie et d'imagination, que les juges impartiaux admireront toujours dans les beaux morceaux de *la Hen-*

(1) Elle était de l'abbé Batteux.

riade. La mort de Coligny, le songe où Henri IV est transporté dans les cieux et dans les enfers, l'allégorie du temple de l'Amour, le combat de Turenne et de d'Aumale, la bataille d'Ivry, l'attaque des faubourgs de Paris, le portrait du vieillard de Jersey, le tableau des amours de Henri et de Gabrielle, et beaucoup d'autres détails, sont d'une couleur épique, et d'un ton de poésie qui, ce me semble, était nouveau dans notre langue.

Qu'importe que La Baumelle s'écrie : *Qui, dans cinquante ans, lira ce recueil de vers?* Cette exclamation n'est que risible; elle ne veut rien dire, si ce n'est que, ne pouvant nier à *la Henriade* cinquante ans de succès, on en demande cinquante autres pour avoir raison contre elle. Il y a trop peu de risque à parier pour son opinion à une telle distance. C'est ainsi que de nos jours un autre fou pariait contre Racine, et ne lui donnait plus que *cent cinquante ans à vivre*. Il y a aussi trop de modestie à reculer si loin l'effet de ses critiques.

Après tout, chacun fait ce qu'il veut de l'avenir; mais il ne faut pas mentir sur le présent. La Baumelle affirme que *les amis et les admirateurs de Voltaire abandonnent eux-mêmes sa Henriade*. La vérité est que les *amis* du talent et ses *admirateurs* éclairés ne dissimulent point les défauts de ce poëme, et qu'ils y reconnaissent en même temps, non pas seulement *de l'esprit*, comme on l'a dit ridiculement, mais du génie, et une sorte de génie qu'aucun poëte français n'avait eu avant Voltaire. Ils pensent que, quoique son style n'ait pas la richesse poétique de Virgile, quoique sa tête ait été beaucoup moins épique que tragique, la versification de *la Henriade* en a fait un des beaux monumens de la poésie française.

Ce n'est pas qu'il n'y ait, même dans cette partie, à reprendre ou à désirer; qu'il ne s'y rencontre des vers faibles, des négligences, des répétitions, des réminiscences; que l'auteur n'abuse quelquefois de l'antithèse ; qu'en quelques endroits il ne mette de l'esprit au lieu d'imagination. Mais ces défauts sont clair-semés ; et lorsque les beautés prédominent, il faut dire avec Horace : *Ubi plura nitent, etc.* « J'excuse les fau» tes quand les beautés l'emportent ».

Pour exagérer les unes et anéantir les autres, on a tenté tous les moyens. Un des plus usés, et qui pourtant fait toujours des dupes, c'est de rapprocher un certain nombre de vers qui, chacun à leur place, n'ont rien de répréhensible, et qui, réunis les uns près des autres, ressemblent à la faiblesse et au prosaïsme. Avec cet édifice, on ferait de Racine un mauvais versificateur. C'en est un autre du même genre, d'accumuler des vers qui, alignés ainsi dans la critique, offrent des tournures uniformes, mais qui, à la distance où ils sont dans l'ouvrage, n'ont point cet inconvénient. On a été jusqu'à supputer combien de fois le même mot revient dans toute l'étendue du poëme. Ces pitoyables ressources sont les puérilités de la haine. Fréron, à qui elles étaient si familières, n'avait pas même l'honneur de l'invention. On avait calculé, du temps de Boileau, combien de fois le mot *affreux* se trouvait répété dans ses écrits. Je ne me souviens pas du total, mais j'ai vu le bordereau. Si l'on eût prouvé que le mot était mal employé, ou répété à peu de distance, on aurait au moins dit quelque chose ; mais quand Fréron s'est donné la peine de noter le mot *tranquille* dans *la Henriade*, vingt fois sur quatre mille vers, il y a de quoi s'amuser de cette censure arithmétique. Et quel en est le résultat? c'est que ce mot, examiné à sa place, est presque partout d'un très-bel effet.

Il ne s'agit pas ici

De ces mots parasites,
Qui, malgré nous, dans le style glissés,
Rentrent toujours, quoique toujours chassés ;

comme l'a très-heureusement dit Rousseau, et comme nous le verrons à l'article du très-mauvais versificateur Crébillon. C'est alors un défaut très-réel; mais quant à cette méthode si commune et si insidieuse, que l'on n'emploie guère que contre les bons écrivains, qu'on n'oserait citer de suite, et qui consiste à donner pour preuve d'un style faible et prosaïque quelques vers pris fort loin les uns des autres, et rassemblés pour faire illusion aux yeux et au jugement du commun des lecteurs, il est bon d'observer ce que savent tous les bons juges : que dans l'épître, dans le drame, dans l'épopée même, dans toute poésie qui dialogue, qui raconte, qui raisonne, il doit y avoir nécessairement des vers qui ne se distinguent de la prose soutenue que par la mesure, soit qu'ils servent de passage d'un objet à un autre, soit qu'ils expriment des choses qui ne demandent pas à être plus relevées. Il ne suffit donc pas, dans la critique, de citer un vers isolé, et de répéter la phrase banale : S'exprimerait-on autrement en » prose » ? Il faut prendre le vers où il est, et montrer qu'il a dû être fait autrement.

A peine nous sortions des portes de Trézène.

Un de nos critiques va se récrier : Dirait-on autrement en prose? Non, sans doute; mais si l'on eût voulu s'exprimer mieux, on aurait eu tort.

Il suivait tout pensif le chemin de Mycène.

La prose dirait-elle autrement? Non, encore un coup; mais il ne fallait pas dire mieux, sous peine de dire mal. Pourquoi? C'est que Théramène ne doit songer à peindre que ce qui l'a frappé, et ne doit parler à notre imagination, dans son récit, qu'autant que les objets auront ému la sienne. Aussi, quand il s'agira de nous représenter le monstre qu'il croit voir encore, il ira jusqu'à prêter au ciel, à la terre, aux rivages, aux flots, l'effroi qu'il a ressenti.

Voltaire commence un portrait fort poétique du calvinisme par un vers qui ne l'est point du tout :

J'ai vu naître autrefois le calvinisme en France.

Calvinisme est du style de l'histoire ; il pourrait tout au plus passer dans une épître sérieuse ; il est au-dessous de l'épopée, qui demandait là une périphrase.

On découvrait déjà les bords de l'Angleterre.

Cela est aussi trop historique : il convenait à l'épopée de peindre l'effet que produit sur mer, dans l'éloignement, la première vue des objets les plus élevés qui annoncent la terre. Virgile n'y manque pas.

Soudain Potier se lève, et *demande audience*.

Le premier hémistiche a de l'effet, le second tombe. Il ne s'agit pas, dans l'assemblée des Etats, de *demander audience;* il convenait de peindre sur le-champ, en coupant le vers, l'attente et le respect qu'inspire Potier qui va parler.

Il y a dans *la Henriade* quelques autres vers qui sont réellement défectueux de la même manière, mais en petit nombre; et la plupart de ceux que les critiques ont mis bout à bout n'ont rien qui prête à la censure : souvent même ce qu'on attaque mérite des louanges.

Mornay, qui précédait le retour de son maître,
Voyait déjà les tours du superbe Paris.
D'un bruit mêlé d'horreur il est soudain surpris.
Il court, il aperçoit dans un désordre extrême
Les soldats de Valois et ceux de Bourbon même :
« Juste ciel ! est-ce ainsi que vous nous attendiez !
» Henri vient vous défendre, il vient, et vous fuyez !
» Vous fuyez, compagnons !

En lisant ces vers, ce qui me frappe d'abord, c'est la vivacité de cette brusque apostrophe, sans aucune formule de transition quelconque :

> Juste ciel ! est-ce ainsi que vous nous attendiez ?

Ce vers me paraît ce qu'il y a de meilleur à dire. Et ce peu de mots :

> Il vient, et vous fuyez !

Et cette énergique répétition :

> Vous fuyez, compagnons !

Tout me semble plein de vérité et de force. Jugez de ma surprise quand je trouve ce même vers,

> Juste ciel ! est-ce ainsi que vous nous attendiez ?

dans un amas de vers prétendus *prosaïques*, et qui la plupart le sont comme celui-là. Comment ose-t-on appeler cela de la critique ?

Mais on a généralement blâmé, et avec raison, les vers sur les États de Blois :

> Peut-être on vous a dit quels furent ces États.
> On proposa des lois qu'on n'exécuta pas.
> De mille députés l'éloquence stérile
> Y fit de nos abus un détail inutile ;
> Car de tant de conseils l'effet le plus commun,
> Est de voir tous nos maux sans en soulager un.

Ces vérités communes, exprimées d'une manière plus commune encore, n'auraient pas assez de force, même pour une histoire, et ne seraient pas assez piquantes pour une satire. Mais on n'en trouverait pas un second exemple dans toute *la Henriade*, comme on n'en trouverait pas non plus un second de ces autres vers, qui, sans être mauvais en eux-mêmes, sont au-dessous du genre : ceux-ci sur Joyeuse :

> Ce fût lui que Paris vit passer tour à tour,
> Du siècle au fond d'un cloître, et du cloître à la cour.
> Vicieux, pénitent, courtisan, solitaire,
> Il prit, quitta, reprit la cuirasse et la haire.

Les deux premiers pouvaient passer comme l'énoncé d'un fait ; les deux derniers, excellens dans une satire, devaient être rejetés de l'épopée, qui ne se joue pas ainsi dans un choc antithétique de petites idées faites pour produire le ridicule.

C'est toujours à ce qui a fait le succès d'un ouvrage que s'attaque de préférence la haine que ce succès afflige. On doit donc s'attendre que c'est contre le style de *la Henriade* que les ennemis de l'auteur seront venus se heurter avec le plus de violence ; mais c'est aussi ce qui leur a mieux résisté. On a vu ce qu'il était juste de penser de la nature des défauts : il faut voir combien ils le cèdent aux beautés, et combien ont été injustes ceux qui ont essayé de les détruire. On n'a rien négligé pour en venir à bout. Ici l'on oppose des morceaux de *la Henriade* à d'autres morceaux anciens ou modernes, qui, n'ayant point le même but, ne doivent point produire le même effet, et ne sont point par conséquent des objets de comparaison. Là on compare les vers de Voltaire à ceux de Racine et de Chapelain, et dans le parallèle, on ne donne guère moins d'avantages à Chapelain qu'à Racine. On demande au poëte ce qu'il n'a pas dû faire ou ce qu'il a fait. On incidente sur tout, on défigure tout, on embrouille tout. Je ne suivrai point tous ces critiques dans leur marche oblique et tortueuse, je ne m'attacherai qu'au principal ennemi, M. Clément ; et même s'il a épuisé la censure, je n'épuiserai pas l'apologie. Mais je ne la crois pas inutile, d'abord parce qu'il est assez de mode de-

puis quelque temps, parmi nos jeunes auteurs, d'affecter pour *la Henriade* un mépris qui ne fait de tort qu'à eux, et dont je voudrais les corriger; ensuite parce que le mérite de ce poëme n'est pas indifférent à la gloire des Muses françaises.

M. Clément commence par nous citer Addisson, pour nous apprendre que le style de l'épopée doit être sublime. Nous n'avions pas besoin de l'autorité d'Addisson pour être persuadés de cette vérité; il suffisait d'avoir lu Homère et Virgile. Mais il est à propos de se rappeler ici ce que nous avons vu dans le Traité de Longin, que le style sublime, par opposition au style simple et au style tempéré, est celui qui appartient aux grands sujets, et qui consiste dans l'élévation des pensées, la noblesse des sentimens et de l'expression, la force et l'éclat des images, et l'énergie des passions. Or, voici sur ce point ce qu'établit le critique. « Le sublime » en tout genre, soit des images et de la grande poésie, soit des pensées, » soit des sentimens, est ce qui manque le plus à *la Henriade* ». C'est ce qu'il faut voir. Commençons par la poésie descriptive. Voyons la manière dont l'auteur décrit l'assaut où Henri IV emporte les faubourgs de Paris.

Paris n'était point tel, en ces temps *orageux*,
Qu'il parait dans nos jours aux Français trop *heureux*.
Cent forts qu'avaient bâtis la fureur et la crainte,
Dans un moins vaste espace enfermaient son enceinte.
Ces faubourgs, aujourd'hui si pompeux et si *grands*,
Que la main de la paix tient ouverts en tout *temps*,
D'une immense cité superbes avenues,
Où cent palais dorés se perdent dans les nues,
Etaient de longs hameaux de remparts entourés,
Par un fossé profond de Paris séparés.
Du côté du Levant bientôt Bourbon s'avance;
Le voilà qui s'approche, et la mort le devance.
Le fer avec le feu vole de toutes parts,
Des mains des assiégeans, et du haut des remparts.
Ces remparts menaçans, leurs tours et leurs ouvrages
S'écroulent sous les traits de ces brûlans orages.
On voit les bataillons rompus et renversés,
Et loin d'eux dans les champs leurs membres dispersés.
Ce que le fer atteint, tombe réduit en poudre,
Et chacun des partis combat avec la foudre.
Jadis avec moins d'art, au milieu des combats,
Les malheureux mortels avançaient leur trépas;
Avec moins d'appareil ils volaient au carnage,
Et le fer dans leurs mains suffisait à leur rage.
De leurs cruels enfans l'effort industrieux
A dérobé le feu qui brûle dans les cieux.
On entendait gronder ces bombes *effroyables*,
Des troubles de la Flandre enfans *abominables*.
Le salpêtre enfoncé dans ces globes d'airain
Part, s'échauffe, s'embrase, et s'écarte soudain,
La mort en mille éclats en sort avec furie.
   Avec plus d'art encore et plus de barbarie,
Dans des antres profonds on a su renfermer
Des foudres souterrains tout prêts à s'allumer:
Sous un chemin trompeur, où, volant au carnage,
Le soldat valeureux se fie à son courage,
On voit en un instant des abîmes ouverts,
De noirs torrens de soufre épandus dans les airs,
Des bataillons entiers, par ce nouveau tonnerre,
Emportés, déchirés, engloutis sous la terre.

Ce sont-là les dangers où Bourbon va s'offrir ;
C'est par-là qu'à son trône il brûle de courir.
Ses guerriers avec lui dédaignent ces tempêtes :
L'enfer est sous leurs pas, la foudre est sur leurs têtes ;
Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi ;
Ils ne regardent qu'elle, et marchent sans effroi.

. . . .

Ils descendent enfin dans le chemin terrible
Qu'un glacis teint de sang rendait inaccessible :
C'est là que le danger ranime leurs efforts :
Ils comblent les fossés de fascines, de morts ;
Sur ces morts entassés ils marchent, ils s'avancent ;
D'un *cours* précipité sur la brèche ils s'élancent.
Armé d'un fer sanglant, couvert d'un bouclier,
Henri vole à leur tête et monte le premier.
Il monte ; il a déjà de ses mains triomphantes
Arboré de ses lis les enseignes flottantes.
Les Ligueurs devant lui demeurent pleins d'effroi ;
Ils semblaient respecter leur vainqueur et leur roi.
Ils cédaient ; mais Mayenne à l'instant les ranime ;
Il leur montre l'exemple, il les rappelle au crime.
Leurs bataillons serrés pressent de toutes parts
Ce roi dont ils n'osaient soutenir les regards.
Sur le mur avec eux la Discorde cruelle
Se baigne dans le sang que l'on verse pour elle.
Le soldat, à son gré, sur ce funeste mur,
Combattant de plus près, porte un trépas plus sûr.
  Alors on n'entend plus ces foudres de la guerre,
Dont les bouches de bronze épouvantaient la terre ;
Un farouche silence, enfant de la fureur,
A ces bruyans éclats succède avec horreur.
D'un bras déterminé, d'un œil brûlant de rage,
Parmi ses ennemis chacun s'ouvre un passage.
On saisit, on reprend, par un contraire effort,
Ce rempart teint de sang, théâtre de la mort.
Dans ses fatales mains, la Victoire incertaine,
Tient encor près des lis l'étendard de Lorraine.
Les assiégeans surpris sont partout renversés,
Cent fois victorieux et cent fois terrassés :
Pareils à l'Océan poussé par les orages,
Qui couvre à chaque instant et qui fuit ses rivages.
  Jamais le roi, jamais son illustre rival,
N'avaient été si grands qu'en cet assaut fatal.
Chacun d'eux au milieu du sang et du carnage,
Maître de son esprit, maître de son courage,
Dispose, ordonne, agit, voit tout en même temps,
Et conduit d'un coup d'œil ces affreux mouvemens.
  Cependant des Anglais la formidable élite,
Par le vaillant Essex à cet assaut conduite,
Marchait sous nos drapeaux pour la première fois,
Et semblait s'étonner de servir sous nos rois.
Ils viennent soutenir l'honneur de leur patrie,
Orgueilleux de combattre et de donner leur vie
Sous ces mêmes remparts et dans ces mêmes lieux
Où la Seine autrefois vit régner leurs aïeux.
Essex monte à la brèche où combattait d'Aumale ;
Tous deux jeunes, brillans, pleins d'une ardeur égale ;
Tels qu'aux remparts de Troye on peint les demi-dieux.
Leurs amis tout sanglans sont en foule autour d'eux.

Français, Anglais, Lorrains que la fureur assemble,
Avançaient, combattaient, frappaient, mouraient ensemble.
Ange qui conduisiez leur fureur et leurs bras,
Ange exterminateur, âme de ces combats,
De quel héros enfin prîtes-vous la querelle?
Pour qui pencha des cieux la balance éternelle?
Long-temps Bourbon, Mayenne, Essex et son rival,
Assiégeans, assiégés, font un carnage égal.
Le parti le plus juste eut enfin l'avantage;
Enfin Bourbon l'emporte, il se fait un passage;
Les Ligueurs fatigués ne lui résistent plus;
Ils quittent les remparts, ils tombent éperdus.
Comme on voit un torrent, du haut des Pyrénées,
Menacer des vallons les nymphes consternées;
Les digues qu'on oppose à ses flots orageux
Soutiennent quelque temps son choc impétueux;
Mais bientôt renversant sa barrière impuissante,
Il porte au loin le bruit, la mort et l'épouvante;
Déracine en passant ces chênes orgueilleux,
Qui bravaient les hivers et qui touchaient les cieux;
Détache les rochers du penchant des montagnes;
Et poursuit les troupeaux fuyant dans les campagnes:
Tel, Bourbon descendait, à pas précipités,
Du haut des murs fumans qu'il avait emportés.
Tel d'un bras *foudroyant*, *fondant* sur les rebelles,
Il moissonne en *courant* leurs troupes criminelles.
Les Seize avec effroi fuyaient ce bras vengeur,
Egarés, confondus, dispersés par la peur.
Mayenne ordonne enfin que l'on ouvre les portes;
Il rentre dans Paris, suivi de ses cohortes.
Les vainqueurs furieux, les flambeaux à la main,
Dans les faubourgs sanglans se répandent soudain.
Du soldat effréné la valeur tourne en rage;
Il livre tout au fer, aux flammes, au pillage.
Henri ne les voit point; son vol impétueux
Poursuivait l'ennemi fuyant devant ses yeux.
Sa victoire l'enflamme, et sa valeur l'emporte;
Il franchit les faubourgs, il s'avance à la porte:
Compagnons, apportez et le fer et les feux;
Venez, volez, montez sur ces murs orgueilleux.

J'ai cité ce morceau dans son entier pour en faire connaître l'effet total; ce qui est la première et la plus importante épreuve de toute composition. Cet effet est assez grand pour vous avoir peut-être dérobé quelques imperfections. Mais il faut tenir compte de tout, et qu'on ne puisse pas nous reprocher la moindre complaisance. Il y a quelques répétitions de mots que l'auteur aurait pu éviter, quelques rimes négligées, comme *heureux* et *orageux*, *grands* et *temps*: la rime doit être plus soignée dans le style soutenu: quelques vers répréhensibles,

Sous ces mêmes remparts, et dans ces mêmes lieux.

Les deux hémistiches de ce vers se ressemblent trop pour le sens et pour la construction.

D'un *cours* précipité sur la brèche ils *s'élancent*.

L'expression est impropre: on ne *s'élance point d'un cours*.

Ce que le fer atteint, tombe réduit en poudre.

Le premier hémistiche est vague et prosaïque. L'artillerie ne peut *réduire en poudre* que les fortifications, et non pas leurs défenseurs; et ces

mots, *ce que le fer atteint*, ne spécifient pas cette différence. *Ces bombes*, *etc.*, *effroyables* et *abominables*, sont ici des rimes parasites. Je n'aime pas non plus que les bombes soient *enfans des troubles de la Flandre*. et dans cet endroit, cette circonstance historique importe peu. C'est-là, ce me semble, ne faire aucune grâce aux fautes; mais il est juste aussi d'observer qu'elles ne sont pas de nature à refroidir le style ni à gâter un beau morceau, et ce sont celles-là seules que la saine critique ne doit pas pardonner. Ici les défectuosités sont légères et en petit nombre, et les beautés sont nombreuses et frappantes. Que dit M. Clément de cette description? Il y trouve *une certaine rapidité qui peut passer pour de la chaleur*, *et en imposer à des yeux superficiels*; mais comme ses yeux ne sont pas *superficiels*, *il aperçoit aisement toute la pauvreté* de ce morceau. Alors il a recours au même artifice dont il se sert partout. Il oublie qu'il est question de style, et répète ce qu'il a déjà répété vingt fois lorsqu'il s'agissait de l'invention. Il voudrait que cet assaut fût plus détaillé, plus circonstancié, plus rempli de faits : et vous vous souvenez que j'ai bien authentiquement reconnu avec tous les connaisseurs que Voltaire s'était trompé en croyant cette abondance de détails descriptifs et dramatiques peu faite pour l'épopée française. Ainsi, par exemple, lorsqu'il met en présence Essex et d'Aumale, il convenait de nous montrer leurs exploits, et Homère, Virgile et le Tasse n'y auraient pas manqué De même quand il dit :

> Jamais le roi, jamais son illustre rival,
> N'avaient été si grands qu'en cet assaut fatal.

il eût mieux valu faire voir cette grandeur en action, et la marquer par des traits particuliers. C'est l'esprit de l'épopée, et je crois que Voltaire a eu tort d'imaginer que le nôtre y fût contraire : les peintures guerrières plairont toujours à l'imagination et l'on connaît ces mots de madame de Sévigné : *Je ne hais pas ces grands coups d'épée*. Mais nous n'en sommes plus là, et il ne faut pas recourir à la même critique quand on ne considère plus l'ouvrage sous le même point de vue De quoi s'agit-il à présent? Ce n'est plus de l'invention, mais de la poésie de l'épopée. M. Clément a posé en fait que celle de *la Henriade manquait de sublime en tout genre*. Examinons celui des images : cette description en est-elle dépourvue? Je crois l'y voir de tous côtés. M. Clément, à quatre vers près, qu'il qualifie d'*admirables*, ne voit dans tout le reste qu'*un article de gazette*. Peut-être, en y regardant de bien près, y verrons-nous autre chose.

D'abord, je m'intéresse à ce contraste de ce qu'était Paris alors et de ce qu'il est aujourd'hui. Ce détail était nécessaire à la connaissance des lieux; mais l'auteur en a tiré des beautés. Je reconnais tout de suite le poëte quand il me peint :

> Ces faubourgs aujourd'hui si pompeux et si grands,
> Que la main de la paix tient ouverts en tout temps,
> D'une immense cité superbes avenues, etc.

Je le reconnais dans ces vers sur les bombes :

> Le salpêtre enfoncé dans ces globes d'airain
> Part, s'échauffe, s'embrase, et s'écarte soudain.
> La mort en mille éclats en sort avec furie.

Le critique appelle cela *une description didactique*. Elle est très-vive, très-menaçante : tous les effets meurtriers de la bombe y sont rendus avec une progression rapide, qui en est l'imitation fidèle, et le dernier vers surtout,

> La mort en mille éclats en sort avec furie,

est ce que j'appelle du *sublime* d'images. M. Clément, qui demande toujours où est la hardiesse des expressions, n'en aperçoit-il point dans *la*

mort qui sort en éclats? Qui l'avait dit? Où pouvait-on le dire ailleurs? Mais cette expression est si juste, elle est si près de la chose même, qu'elle semble toute naturelle; et l'on sait que c'est la perfection des figures. Permis à M. Clément de préférer de beaucoup ces vers de l'Ode sur Namur:

Et les bombes dans les airs,
Allant chercher le tonnerre,
Semblent tombant sur la terre,
Vouloir s'ouvrir les enfers.

Mais quoique ces vers soient de Boileau, quiconque aura étudié la poésie dans Boileau lui-même, sentira que ces vers sont mauvais de tout point. La consonnance de quatre rimes n'est que désagréable et dure, parce qu'elle ne peut avoir aucune intention; mais ce qu'il y a de pis, c'est qu'aucune des circonstances choisies par le poëte ne peint ce que la bombe a de terrible. Qu'importe qu'elle *aille chercher le tonnerre* ou qu'elle *veuille s'ouvrir les enfers?* M. Clément a beau dire tout seul que *cette peinture est très-riche, très-hardie, très-vraie;* elle est très-froide et très-vague; et lui, qui ne veut jamais voir dans Voltaire que le faste des grands mots, ne s'aperçoit-il pas qu'il n'y a pas ici autre chose? Otez *le tonnerre* et *les enfers*, il ne reste rien.

Déterminé à préférer les plus mauvais vers de Boileau aux meilleurs de Voltaire, il oppose à la description des mines que nous venons de voir une autre strophe de la même ode; car il a pour cette ode une prédilection toute particulière, peut-être parce qu'on est fâché que Boileau l'ait faite.

Dix mille vaillans Alcides,
Les bordant de toutes parts,
D'éclairs au loin homicides
Font pétiller leurs remparts;
Et dans son sein infidèle
Partout la terre y recèle
Un feu prêt à s'élancer,
Qui, soudain perçant son gouffre,
Ouvre un sépulcre de soufre,
A quiconque ose avancer.

Cette strophe est pleine de fautes palpables. *Dix mille Alcides* est une froide hyperbole, qui n'est point faite pour le style noble. Si les défenseurs de Namur sont tous *des Alcides*, que seront donc ceux qui ont pris la ville? On voit jusqu'où l'exagération peut mener. On a toujours cru louer suffisamment un héros en le nommant *un Alcide*, et voilà que dix mille soldats sont des *Alcides*, et de *vaillans Alcides!* Voltaire s'est servi, dans une épître badine, de la même espèce d'hyperbole, mais bien plus à propos, parce qu'il l'a mise en plaisanterie.

Bellone va réduire en cendres
Les courtines de Philisbourg,
Par cinquante mille Alexandres
Payés à quatre sous par jour.

On voit aisément ce qu'il y a de sel et de gaîté dans ces *Alexandres à quatre sous par jour.* C'est ainsi que les choses n'ont de valeur que suivant la place où elles sont. *Font pétiller* est prosaïque et faible, quoique M. Clément loue cette expression. Il a raison de louer celle *d'éclairs au loin homicides;* c'est tout ce qu'il y a de bon dans cette strophe. Mais on ne conçoit pas pourquoi il s'extasie sur le *sépulcre de soufre*, qui, selon lui, vaut mieux tout seul que toute la description de Voltaire. *Il est*, dit-il, *cent fois plus hardi, plus poétique, plus profond; c'est une expression neuve*

et de génie. Parlez-moi de la haine pour exalter un écrivain, quand il s'agit d'en déchirer un autre. Mais un *sépulcre de soufre* n'est pas plus extraordinaire qu'un *sépulcre de feu*, qu'on a dit cent fois. Il s'en faut bien que cette figure commune puisse excuser, surtout dans des vers lyriques, cette chute misérable, *à quiconque ose avancer*, qui gâterait la meilleure strophe. La description des mines dans Voltaire n'est pas aussi parfaite que celle de la bombe ; mais elle est fort belle, et les deux derniers vers,

> Des bataillons entiers par ce nouveau tonnerre,
> Emportés, déchirés, engloutis sous la terre,

sont bien d'un autre effet que *le sépulcre de soufre*, et valent mieux que toute la strophe.

Je ne dirai rien de ceux où l'auteur a fait si habilement contraster le silence meurtrier du choc aux armes avec le fracas de l'artillerie. Le critique lui-même les admire : on ne peut rien ajouter à cet hommage. En récompense, il ne voit qu'*une réflexion philosophiquement triviale* dans cet autre contraste si naturellement amené, de notre manière de combattre et de celle des anciens. Ce sont pourtant ces sortes de contrastes qui varient l'uniformité du ton descriptif, et l'auteur y a répandu cet intérêt qui fait le principal mérite des réflexions.

Vous avez entendu avec admiration ces vers :

> L'enfer est sous leurs pas, la foudre est sur leurs têtes ;
> Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi ;
> Ils ne regardent qu'elle, etc.

C'est réunir le sublime des images et celui de la pensée. Le premier vers, tout brillant qu'il est, n'est point une antithèse de mots, n'est point au-delà de la vérité. Il est impossible de peindre plus poétiquement des soldats qui marchent sur un terrain miné, tandis que le canon des remparts tonne sur eux. M. Clément dit que ce vers est *d'un enthousiasme exalté, et que la réflexion qui le suit devient puérile et mesquine à la suite d'un vers emphatique, et recommence à nous glacer de plus belle.*

Je ne saurais me résoudre à prouver que ces vers,

> Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du roi ;
> Ils ne regardent qu'elle, etc.

ne sont pas une *réflexion*, et encore moins une *réflexion qui glace*. Que dire des autres critiques du même morceau ?

> Henri vole à leur tête et monte le premier.
> Il monte ; il a déjà, de ses mains triomphantes,
> Arboré de ses lis les enseignes flottantes.

Vous avez sans doute été frappés de la rapidité et de l'énergie de cette répétition :

> Il monte le premier.
> Il monte, etc.

On voit le héros sur la brèche. Le critique a la discrétion de n'en pas parler ; mais, avec un peu d'adresse, il trouve le moyen de donner un sens ridicule aux vers suivans :

> Les Ligueurs devant lui demeurent pleins d'effroi ;
> Ils semblaient respecter leur vainqueur et leur roi ;
> Ils cédaient : mais Mayenne à l'instant les ranime ;
> Il leur montre l'exemple, il les rappelle au crime.
> Leurs bataillons serrés pressent de toutes parts
> Ce roi dont ils n'osaient soutenir les regards.

Il s'écrie : *Quel contraste puéril ! Ils pressent le roi de toutes parts sans oser le regarder !* Ah ! pour ce coup, où est la bonne foi ? S'il y avait *ils pressent*

ce roi dont *ils n'osent* soutenir les regards, il y aurait contradiction. Mais quand l'un des deux verbes exprime une chose présente, *ils pressent*, et l'autre une chose passée, dont *ils n'osaient*, il est de toute évidence que ces mêmes hommes qu'on vient de nous représenter interdits un moment à l'aspect de leur roi sur la brèche, ensuite ranimés par leur chef, *pressent* actuellement de toutes parts celui dont tout à l'heure *ils n'osaient soutenir les regards*. Le sens est d'une telle clarté, que le critique dirait lui-même, si la conscience pouvait parler : Vraiment, je ne m'y suis pas trompé, mais j'aurais bien voulu que les autres s'y trompassent.

C'est ainsi qu'il fait semblant de ne pas concevoir ce vers :

> Ils semblaient respecter leur vainqueur et leur roi.

« *N'est-il pas ridicule*, dit-il, que des Ligueurs acharnés contre un roi » qu'ils ne veulent pas reconnaître le respectent au moment qu'il leur » *apporte la mort?* » Il n'ignore pourtant pas qu'il n'est point du tout incroyable que l'aspect d'un roi tel que Henri IV, les armes à la main, et monté le premier sur la brèche, étonne un moment des sujets rebelles. Il y a tant d'exemples d'une impression semblable, produite seulement par la bravoure et l'audace, sans y joindre l'idée de la présence d'un roi! Ce que dit Racine de l'effet que produit sur les Romains la présence de Mithridate est bien plus fort :

> A l'aspect de ce front, dont la noble fureur
> Tant de fois dans leurs rangs répandit la terreur,
> Vous les verriez tous, retournant en arrière,
> Laisser entre eux et nous une large carrière;
> Et déjà quelques-uns couraient épouvantés
> Jusque dans les vaisseaux qui les ont apportés.

M. Clément n'a pas pu oublier cet exemple, car il le rapporte lui-même quelques pages plus haut, pour l'opposer, je ne sais pourquoi, au récit de la mort de Coligny. Il aurait dû dire aussi : N'est-il pas ridicule que l'aspect d'un roi tant de fois vaincu fasse reculer une armée, et une armée de Romains? Mais ce roi, c'est Mithridate, et l'on sait ce que peut un grand nom sur l'imagination des hommes. M. Clément le sait fort bien, et trouve tout simple dans Racine ce qu'il trouve ridicule dans Voltaire.

Il y a deux comparaisons dans ce morceau qui nous occupe : la première est rendue en deux vers, et n'en est que plus belle. Le poëte dit des assiégeans, qui tour à tour sont maîtres des remparts et en sont repoussés :

> Pareils à l'Océan poussé par les orages,
> Qui couvre à chaque instant et qui fuit ses rivages.

Le critique passe sous silence cette comparaison : c'est qu'elle joint le sublime d'images à la plus grande justesse d'idées. Peut-on mieux représenter que par le mouvement alternatif des flots, l'espèce de flux et reflux des assiégeans et des assiégés, qui se disputent un terrain qu'ils gagnent et perdent successivement?

Je trouve un moment après, dans le même chant, une comparaison encore plus rapide, et peut-être encore plus belle. A l'instant où Henri IV, maître des faubourgs, et près d'escalader la place, saint Louis se présente à lui, et lui demande s'il veut détruire son propre héritage. Cette fiction, très-bien placée, termine dignement cette magnifique description que vous avez entendue. Il ne fallait rien moins que cette apparition pour arrêter Henri IV, tout bouillant encore du combat et de la victoire.

> .... A ces accents plus forts que le tonnerre,
> Le soldat s'épouvante, il embrasse la terre,
> Il quitte le pillage : Henri, plein de l'ardeur
> Que le combat encore enflammait dans son cœur,

Semblable à l'Océan qui s'apaise et qui gronde :
O fatal habitant de l'invisible monde !
Que viens-tu m'annoncer, etc.

Si M. Clément ne nous avait démontré qu'il n'y a point de *sublime* dans *la Henriade*, j'avouerais que l'opposition si heureuse et si vraie de ces deux mots, qui *s'apaise et qui gronde*, me paraît vraiment *sublime ;* et quel goût exquis de n'avoir admis qu'une comparaison si courte, et en même temps si juste, dans un moment où la vivacité du récit ne comportait rien qui l'arrêtât ? Un goût non moins sûr lui a dicté cette autre comparaison bien différente, où il s'agissait de rassembler la longue résistance des assiégés, la violence des efforts qu'avait faits le roi pour les vaincre, et enfin l'impétuosité du dernier choc qui les avait renversés. Le rapport de toutes ces circonstances se fait sentir dans la comparaison du torrent et dans les diverses parties de la nombreuse période où elle est détaillée :

Comme on voit un torrent, du haut des Pyrénées,
Menacer des vallons les nymphes consternées ;
Les digues qu'on oppose à son cours orageux
Soutiennent quelque temps son choc impétueux.
Mais bientôt renversant sa barrière impuissante,
Il porte au loin le bruit, la mort et l'épouvante ;
Déracine en passant ces chênes orgueilleux
Qui bravaient les hivers et qui touchaient les cieux ;
Détache les rochers du penchant des montagnes,
Et poursuit les troupeaux fuyans dans les campagnes.

Le torrent qui a franchi les obstacles court dans ces derniers vers aussi rapidement que le vainqueur descend du haut des murs et poursuit les vaincus. Mais nous sentirons bien mieux le mérite de cette comparaison quand M. Clément nous en aura dit son avis. D'abord il n'y trouve *ni rapidité, ni vigueur, ni harmonie, pas même de l'élégance*. « *Quelle froideur*, dit-il, *dans ces vers !*

Les digues qu'on oppose à son cours orageux
Soutiennent quelque temps son choc impétueux.

» Ce style *flasque et coupé n'a aucune convenance : je voudrais là un torrent* » *d'harmonie ; je voudrais des vers enchaînés, et se précipitant les uns sur* » *les autres* » Observez, je vous prie, qu'il veut *précipiter* les vers *les uns sur les autres* quand le torrent ne se *précipite* pas encore ; qu'il veut faire courir les vers quand le torrent lutte contre les digues. Voltaire, qui en savait un peu davantage, a ralenti et coupé à dessein la marche des premiers vers, sans pourtant les rendre *flasques;* il y a marqué l'effort ; et quant aux derniers, il leur a donné une marche progressivement accélérée jusqu'à la fin. De plus, il a indiqué tous les rapports principaux : les chênes que le torrent *déracine*, les *rochers* qu'il *détache*, rappellent les chefs, Mayenne et d'Aumale, entraînés dans la déroute générale ; et les *troupeaux fuyans dans les campagnes*, c'est la multitude qui fuit épouvantée. Mais ce qui est plus curieux que tout le reste, c'est la manière dont M. Clément veut corriger les vers de Voltaire. Au lieu de cette superbe expression, *déracine en passant*, qui peint si bien la force du torrent, devenue supérieure à tout, il voudrait qu'il y eût *déracine en tombant*, parce qu'*en passant* lui *paraît trop faible*, et qu'*en tombant vaut mieux pour l'harmonie*. Les corrections de M. Clément sont beaucoup plus amusantes que ses critiques, et heureusement nous en aurons encore.

Vous aurez sans doute remarqué, Messieurs, cette expressiou si heureuse, *il moissonne en courant, etc.*, qui semble correspondre à celle de la comparaison, *déracine en passant*, et la rapidité imitative de ce vers,

venez, *volez*, *montez*, *etc.*, où l'auteur a joûté contre un vers fameux de *l'Enéide* (1).

On voit que je n'ai pas eu besoin de parcourir toute *la Henriade*, et qu'il ne m'a fallu qu'un seul morceau pour y trouver différentes espèces de *sublimes*. Cette méthode d'analyser un morceau d'une certaine étendue, pour y chercher la manière d'écrire de l'auteur, est la plus sûre de toutes, parce qu'il est presque impossible qu'un grand écrivain fasse cent vers de suite sans y mettre l'empreinte de son talent. Il faut en conclure que M. Clément ne doute de rien, puisqu'il a risqué cette épreuve, et qu'il a transcrit le même morceau, pour prouver que Voltaire était *très-médiocrement partagé du talent poétique*. Il devait s'attendre qu'auprès des lecteurs judicieux, la citation seule serait une réponse à l'injustice. Aussi cet exemple et celui de ses prédécesseurs ont du moins appris aux critiques qui ont marché depuis dans la même route, à ne plus se heurter à cet écueil. Quand ils ont pris le parti de nier le talent d'écrire à celui qui le possède, de démentir le public sur un ouvrage estimé, ils se répandent en expressions vagues de censure et de dénigrement; mais ils ne s'exposent plus à citer, je ne dis pas des morceaux entiers, mais seulement dix vers de suite ou vingt lignes de prose; ils ne s'engagent pas davantage dans des détails critiques qui pourraient les compromettre un peu; ils sont aussi réservés sur cet article que hardis dans les assertions et diffus dans les injures.

Je ne m'étendrai point sur bien d'autres morceaux qui m'offriraient le même résultat, et je me borne aussi à vous rappeler un morceau fameux que j'ai cité ailleurs devant vous, et sur lequel tous les amateurs du vrai beau se sont arrêtés, parce qu'il est d'une poésie originale, et que l'auteur a eu le premier la gloire de développer en vers *sublimes* des vérités physiques, et même mathématiques. Je veux dire celui du septième chant, où la sphère de Copernic, et la révolution du soleil sur son axe, et l'attraction de Newton, sont clairement exprimées, et revêtues des plus magnifiques couleurs. M. Clément dit que ce vers qui le termine,

Par-delà tous ces cieux le Dieu des cieux réside,

est *un peu sublime*; pour tout le reste, *c'est un attirail algébrique, ce sont des guenilles géométriques, qui donnent à la poésie une figure scolastique et sauvage*. J'avoue, pour moi, que ces *guenilles* me paraissent une richesse.

Quant au sublime dans les mouvemens pathétiques, il y en a dans *la Henriade*, mais moins que de tout autre. La raison en a été indiquée d'avance par le défaut de situations dramatiques où ce *sublime* puisse entrer. Nous le retrouverons cependant en quelques endroits, dans celui de la mort de Coligny, dans celui où Henri IV nourrit sa capitale rebelle, dans celui où il pardonne à ses ennemis vaincus à Ivry. Ces morceaux passeront tout-à-l'heure sous nos yeux, quoique considérés sous d'autres rapports, et en réponse à d'autres critiques.

Pour ce qui est du style *sublime* dans les pensées et dans les expressions, il s'en est déjà offert plus d'un exemple dans les précédentes citations: à présent, parmi ceux que je pourrais y joindre, je choisirai de préférence ceux que M. Clément m'a désignés par sa critique. Lorsque le Très-Haut daigne répondre aux doutes de Henri IV sur le sort réservé, dans un autre monde, aux peuples que le christianisme n'a pas éclairés, le ton du poëte n'est-il pas proportionné à la grandeur du sujet?

---

(1) *Ferte citi ferrum, date tela, ac scandite muros.*

Tandis que du héros la raison confondue
Portait sur ce mystère une indiscrète vue,
Au pied du trône même une voix s'entendit :
Le ciel s'en ébranla, l'univers en frémit.
Ses accens ressemblaient à ceux de ce tonnerre,
Quand du mont Sinaï Dieu parlait à la terre.
Le chœur des immortels se tut pour l'écouter,
Et chaque astre en son cours alla le répéter.

Je rappellerai encore cette description du même chant, que bien des gens préfèrent à celle de Virgile, avec raison, ce me semble, puisque le poëte latin ne met à l'entrée des Enfers que les maux attachés à la condition humaine, et qui conduisent à la mort, tels que la faim, la douleur, la pauvreté, la vieillesse; au lieu que le poëte français y place les vices, fléaux plus honteux, plus terribles, et plus dignes d'être aux portes des enfers.

Là, gît la sombre Envie, à l'œil timide et louche,
Versant sur des lauriers les poisons de sa bouche.
Le jour blesse ses yeux dans l'ombre étincelans;
Triste amante des morts, elle hait les vivans.
Elle aperçoit Henri, se détourne et soupire.
Auprès d'elle est l'Orgueil, qui se plaît et s'admire;
La Faiblesse, au teint pâle, aux regards abattus,
Tyran qui cède au crime et détruit les vertus;
L'Ambition sanglante, inquiète, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée;
La tendre Hypocrisie, aux yeux pleins de douceur,
Le ciel est dans ses yeux, l'enfer est dans son cœur;
Le Faux-Zèle étalant ses barbares maximes,
Et l'Intérêt enfin, père de tous les crimes.

Ce dernier trait achève parfaitement cette peinture, où chaque trait réunit l'énergie à la justesse. Le critique prétend que l'auteur a fort affaibli le caractère de l'Envie par ce vers :

Triste amante des morts, elle hait les vivans.

Il soutient que le caractère de l'Envie est de *ménager les vivans et de déchirer les morts*. On a cru jusqu'ici le contraire, et les paradoxes de M. Clément sont aussi extraordinaires en morale qu'en littérature.

Il est assez content de ce vers sur l'Hypocrisie :

Le ciel est dans ses yeux, l'enfer est dans son cœur.

Mais il le revendique pour Sarrasin, qui a dit :

L'Espagnol est à nous, et ce peuple hypocrite
Donne ses yeux au ciel, et son âme au Cocyte.

Aussi affirme-t-il que Sarrazin *avait bien plus de goût que Voltaire pour la grande poésie*. Il en dit autant du P. Le Moine; et quand Voltaire dit, en commençant le récit des massacres de la Saint Barthélemy :

Cependant tout s'apprête, et l'heure est arrivée
Qu'au fatal dénoûment la reine a réservée.

il regrette la *force poétique* de ces deux vers du P. Le Moine sur les Vêpres siciliennes :

Quand du Gibel ardent les noires Euménides
Sonnèrent de leurs cors ces vêpres homicides.

C'est assurément une belle chose que les *Furies qui sonnent vêpres*, et qui les sonnent avec un *cor*. Mais si l'auteur de *la Henriade* avait fait *sonner*

par les *Furies* la grosse cloche du Palais, je crois que M. Clément lui-même se serait un peu moqué de lui.

C'est aussi dans les comparaisons que peut briller le plus la poésie d'expression, et celles de *la Henriade* joignent à l'éclat des couleurs la plus grande exactitude de dessin. C'est une des parties de l'ouvrage où l'auteur a montré à la fois le plus d'imagination et d'esprit. La plupart de ses comparaisons sont aussi justes que neuves ; l'idée lui appartient comme l'expression. Quelquefois il les redouble, à l'exemple d'Homère et de Virgile, et il en trouve de nouvelles après eux : c'est une preuve d'invention en ce genre, et une réponse au reproche de stérilité poétique qu'on lui a fait injustement. Veut-il peindre l'impétueuse activité de d'Aumale se signalant par de fréquentes sorties ?

.... Sans relâche il fond dans la campagne,
Tantôt dans le silence, et tantôt à grand bruit,
A la clarté des cieux, dans l'ombre de la nuit.
Chez l'ennemi surpris portant partout la guerre,
Du sang des assiégeans son bras couvrait la terre.
Tel du front du Caucase ou du sommet d'Athos,
D'où l'œil découvre au loin l'air, la terre et les flots,
Les aigles, les vautours aux ailes étendues,
D'un vol précipité fendant les vastes nues,
Vont dans les champs de l'air enlever les oiseaux,
Dans les bois, sur les prés déchirent les troupeaux,
Et, dans les flancs affreux de leurs roches sanglantes,
Remportent à grands cris ces dépouilles vivantes.

Les deux derniers vers sont dignes de Virgile, pour l'harmonie expressive et le choix des épithètes.

Lorsque, dans une de ces sorties, d'Aumale est repoussé et contraint de fuir avec les siens, le poëte, qui proportionne toujours aux circonstances le plus ou moins d'étendue de ses comparaisons, en emploie une de trois vers pour caractériser la fuite de d'Aumale,

D'Aumale est avec eux dans leur fuite entraîné :
Tel que du haut d'un mont de frimas couronné,
Au milieu des glaçons et des neiges fondues,
Tombe et roule un rocher qui menaçait les nues.

Cette inversion imitative, *tombe et roule un rocher*, est d'un très-bel effet.

On en peut dire autant de ces vers où il peint le silence d'une grande assemblée devant Poitier.

On murmure, on s'empresse,
On l'entoure, on l'écoute, et le tumulte cesse.
Ainsi dans un vaisseau qu'ont agité les flots,
Quand l'air n'est plus frappé des cris des matelots,
On n'entend que le bruit de la proue écumante,
Qui fend d'un cours heureux la mer obéissante.

Ces deux derniers vers semblent imiter, autant qu'il est possible, le mouvement et le bruit uniforme d'un vaisseau dans une mer calme.

Essex combattant parmi les Français fournit au poëte une comparaison aussi agréable qu'éclatante :

Essex avec éclat paraît au milieu d'eux :
Tel que dans nos jardins un palmier sourcilleux,
A nos ormes touffus mêlant sa tête altière,
S'élève enorgueilli de sa tige étrangère.

La comparaison du cheval n'a pas, comme celles que je viens de citer,

l'honneur de la nouveauté ; elle est empruntée de Virgile. Elle n'a pas la même richesse d'expression. Eh ! qui pourrait l'avoir ? Mais quel feu et quelle brillante rapidité dans la marche de ces vers ?

Tel qu'échappé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvans de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole et bondit sur l'herbe ;
Tel paraissait d'Egmont, etc.

Ce morceau est fait de verve : le poëte s'élance comme le coursier. Quelques critiques ont blâmé le redoublement des épithètes. Ils ne se sont pas aperçus qu'elles peignaient fidèlement le mouvement continuel et la bouillante inquiétude de l'animal guerrier. On a fait depuis, dans notre langue, de très-belles descriptions du cheval, d'après celles des anciens, et on a même lutté assez heureusement contre eux dans les tournures poétiques ; mais on n'a pas, ce me semble, égalé les vers de Voltaire pour l'effet et la vérité. M. l'abbé Delille, par exemple, bien digne de soutenir ce parallèle, a dit :

D'une épaisse crinière il fait bondir les flots.

Cette expression est savamment figurée ; elle est d'invention : il n'y en a point dans ce vers :

Levant les crins mouvans de sa tête superbe ;

mais, si je ne me trompe, *les crains mouvans* et *la tête superbe* montrent davantage le cheval ; ce qui prouve que quelquefois l'expression simple est d'un effet plus sensible que les plus belles figures. Qu'on y prenne garde, et l'on verrra que les *flots* de la *crinière qui bondissent* sont une métaphore très-juste, qui compare le mouvement des crins à celui des flots ; elle attire toute l'attention : le vers de Voltaire la fixe sur l'air de tête et le caractère du coursier ; et chacun d'eux a fait ce qu'il devait faire. Pourquoi ? c'est que l'un traduisait la description physique du cheval dans *les Géorgiques*, et l'autre imitait de *l'Enéide* la peinture du coursier qui vole pour la première fois aux combats.

Mais Voltaire a pris le ton d'Homère lui-même, quand il s'agit de rendre le choc de deux armées par une comparaison qui rappelle toute la grandeur de l'objet.

Sur les pas des deux chefs, alors en même temps
On voit des deux partis voler les combattans.
Ainsi, lorsque des monts séparés par Alcide,
Les aquilons fougueux fondent d'un vol rapide,
Soudain les flots émus de deux profondes mers
D'un choc impétueux s'élancent dans les airs,
La terre au loin gémit, le jour fuit, le ciel gronde,
Et l'Africain tremblant craint la chute du monde.

Ce dernier vers est *sublime*. Ces sortes d'appositions qui terminent une comparaison par une circonstance plus grande que toutes les autres, sont dans la manière du chantre de *l'Iliade* : et Voltaire a su la prendre ici sans rien emprunter au poëte. Cette même manière se retrouve quand il compare les Ligueurs, qui à la journée d'Ivry attaquent de toutes parts Henri IV, à des chiens qui poursuivent un sanglier :

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,

Fiers esclaves de l'homme, et nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage.
Ignorant le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux ;
Les antres, les rochers, les monts en retentissent, etc.

On a observé que plusieurs des traits de cette comparaison pourraient convenir aux chevaux comme aux chiens de chasse. Cette remarque est juste, mais elle est bien sévère. Ce défaut très-léger ne tient qu'à la difficulté de faire entrer le mot de *chiens* dans la langue épique ; car, d'ailleurs, tous les traits de la description convenant à ces derniers, ce ne serait pas un inconvénient qu'ils pussent aussi s'appliquer aux chevaux dans la comparaison comme dans la réalité, si l'on avait pu, en se servant du mot de *chiens*, prévenir toute méprise dès les premiers vers ; ce qui n'empêche pas que cette comparaison ne soit fort belle.

En voici une où il a arraché l'admiration même à ses détracteurs : il s'agit de d'Aumale, qui, au moment de la déroute d'Ivry, est prêt à se jeter de désespoir dans les bataillons ennemis, et qui suit, quoiqu'à regret, l'ordre que lui donne Mayenne, de rallier les vaincus et d'assurer leur retraite.

D'Aumale, en l'écoutant, pleure et frémit de rage.
Cet ordre qu'il déteste, il va l'exécuter ;
Semblable au fier lion qu'un Maure a su dompter,
Qui, docile à son maître, à tout autre terrible,
A la main qu'il connaît soumet sa tête horrible,
Le suit d'un air affreux, le flatte en rugissant,
Et paraît menacer même en obéissant.

Vous voyez ici partout le *sublime* des expressions, qui empruntent leur force de leur opposition combinée avec celle des idées. Cette comparaison est au nombre des plus belles qui existent dans aucune langue, et l'auteur ne la doit qu'à lui, ainsi que cette autre d'un genre tout différent, et qui se sent de ce goût pour les connaissances physiques que Voltaire sut accorder le premier avec les arts de l'imagination. Elle offre, d'ailleurs, l'occasion de rappeler une description qui était très-difficile dans notre langue, et qui est imitée en partie du Tasse ; c'est celle du combat de Turenne contre d'Aumale, l'un des morceaux où le poëte a fait voir avec quelle facilité il savait tout exprimer en vers :

Tout ce qu'ont pu jamais la valeur et l'adresse,
L'ardeur, la fermeté, la force, la souplesse,
Parut des deux côtés en ce choc éclatant.
Cent coups étaient portés et parés à l'instant.
Tantôt avec fureur l'un d'eux se précipite ;
L'autre, d'un pas léger, se détourne et l'évite ;
Tantôt plus rapprochés, ils semblent se saisir :
Leur péril renaissant donne un affreux plaisir.
On se plaît à les voir s'observer et se craindre,
Avancer, s'arrêter, se mesurer, s'atteindre.
Le fer étincelant, avec art détourné,
Par de feints mouvemens trompe l'œil étonné.
Telle on voit du soleil la lumière éclatante
Briser ses traits de feu dans l'onde transparente,
Et se rompant encor par des chemins divers,
De ce cristal mouvant repasser dans les airs.

Comme il n'y a personne qui, même en ignorant les principes de la réfraction de la lumière, n'en ait cent fois observé les effets dans l'eau, ne doit-on pas savoir gré à l'auteur d'avoir rendu, par une image si juste

et si frappante, le jeu de l'escrime, qui, dans un clin d'œil, dérobe et fait reparaître le fer aux yeux du spectateur? Exprimer avec une clarté si élégante des objets que jusque-là la poésie n'avait pas osé toucher, ce n'est pas, comme on l'a si faussement prétendu, la sacrifier à la philosophie; c'est enrichir et étendre le domaine de l'une et de l'autre par une alliance dont elles doivent remercier le talent.

Si la comparaison d'Aréthuse n'est pas si neuve, si l'on en trouve l'idée dans une strophe de Malherbe, il suffit de citer les deux auteurs pour montrer combien l'un est supérieur à l'autre; et dans ce cas, l'emprunt est plus glorieux que la propriété. Malherbe avait dit:

Tel que, d'un effort difficile,
Un fleuve au travers de la mer,
Sans que son goût devienne amer,
Passe d'Elide en la Sicile:
Ses flots, par moyens inconnus,
En leur douceur entretenus,
Aucun mélange ne reçoivent,
Et, dans Syracuse arrivant,
Sont trouvés de ceux qui les boivent
Aussi peu salés que devant.

Q'importe d'avoir été instruit de cette merveille de la nature pour en tirer de si détestables vers? Tout le monde a pu le savoir comme Malherbe; mais le mérite de l'application appartient à celui qui a dit avec tant de grâce et d'élégance, en parlant de la vertu de Mornay, incorruptible dans la corruption des cours:

Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
Roule au sein furieux d'Amphitrite étonnée
Un cristal toujours pur et des flots toujours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Après avoir montré combien *la Henriade* offre de beautés de style, et dont l'auteur n'est redevable qu'à lui-même, il faut encore considérer la versification en général; et à mesure que je repousserai les reproches injustes qu'elle a essuyés, les vers mêmes qu'on a critiqués seront encore la meilleure réponse aux censeurs; sur quoi l'on peut observer que ce procédé que je suis constamment, ne peut jamais avoir lieu que lorsqu'il s'agit d'un bon écrivain: avec tout autre il serait impraticable.

Voltaire quelquefois prodigue l'antithèse, et l'on s'est hâté d'affirmer qu'il la prodiguait partout indifféremment, et qu'elle était le principal ornement, le principal caractère de son style. Cela n'est pas, et j'en puis donner une preuve bien sensible: c'est que, dans des morceaux étendus que j'ai eu occasion de citer, vous n'en avez aperçu que l'usage, et nullement l'abus. En effet, ce n'est guère que dans les portraits où la pensée domine qu'il lui arrive d'abuser de cette figure, belle en elle-même, mais facile, et qui par conséquent n'est louable que lorsqu'elle est employée avec choix et avec réserve, et qu'elle frappe l'esprit par des résultats lumineux et des contrastes importans. Il y a beaucoup d'occasions où le sujet la présente naturellement, et alors elle n'a rien de répréhensible; en un mot, il en est de cette figure à peu près comme de toutes le autres: tout dépend de l'emploi et de la mesure. Dès qu'on y aperçoit la recherche ou l'excès, elle est vicieuse: si elle tient à la nature même des objets, elle est estimable, à moins que l'auteur ne s'y arrête trop longtemps. Je ne saurais trop répéter qu'en fait de goût, il faut surtout se méfier de la trop grande généralité des principes: elle est le plus souvent le charlatanisme de la mauvaise doctrine, ou le masque imposant de l'igno-

rance. Hors un petit nombre de règles générales convenues dans tous les temps, applicables partout, et fondées sur le bon sens, qui est la base de tous les arts d'imitation, tout le reste est un composé d'idées mixtes et de nuances délicates, qu'il est très-aisé et très-commun de confondre ; et la saine critique, qui consiste à les distinguer, n'en peut venir à bout que par une analyse exacte. Omettez une seule circonstance, et vous pourrez, avec un axiome mal appliqué, condamner ce qu'il y a de meilleur, et approuver ce qu'il y a de plus mauvais : c'est-là toute la science des faux critiques. Ils partent toujours d'un exposé qui n'est que partiel, et par conséquent trompeur ; ils dissertent ensuite à perte de vue, et le lecteur inattentif, qui n'a pas aperçu la première fraude ou la première omission, est tout prêt à croire qu'ils ont raison, parce qu'en effet leurs conséquences séraient justes, si leur exposé était vrai. De là vient aussi qu'ils ont toujours à la bouche des généralités vagues qui leur servent, ou à inculper, ou à louer à tort et à travers, et qu'ils ne redoutent rien tant que la méthode analytique, parce qu'il leur est impossible d'y résister. Elle ramène la lumière, et ils ne savent combattre que dans les ténèbres, semblables aux fantômes qui ne font jamais peur que la nuit, et qui disparaissent aux approches du jour.

M. Clément, qui a entassé des volumes de critique sur *la Henriade*, s'écriera peut-être qu'on ne peut pas lui reprocher d'avoir évité l'analyse. Mais comme elle consiste à exposer les objets sous toutes les faces, on lui répondra que c'est précisément ce qu'il a évité avec le plus grand soin, et même que sa prolixité et sa diffusion ne sont jamais qu'un moyen de plus pour faire prendre le change au lecteur. Presque toujours il prouve très-longuement ce que personne ne conteste, et c'est pour faire oublier ce dont il s'agit ; en sorte qu'on pourrait lui répondre : Je vous accorde tout ce que vous venez de dire, excepté qu'il fallait prouver. Il s'épuise, par l'exemple, contre l'abus de l'antithèse, et personne ne justifie cet abus. Mais, après avoir dit que c'est le *vice général de la Henriade, et qu'il y règne depuis le commencement jusqu'à la fin*, il fallait prendre quelques morceaux d'une certaine étendue, et faire voir qu'elle y revient trop souvent, et mal à propos. Mais que fait-il ? il cite une trentaine de vers épars dans tout le poëme, ce qui par conséquent ne prouve nullement l'accumulation ; et de plus, ces antithèses, à la place où elles sont, n'ont rien de ce qui peut en faire un défaut, et souvent même sont une beauté. Ensuite il rapporte trois ou quatre endroits où elles sont en effet multipliées ; mais c'est principalement dans des portraits ; et personne n'ignore que c'est là que les plus grands écrivains l'ont placée de préférence. Elle étincelle dans les portraits tracés par Salluste, Tacite, Patercule, Tite-Live lui-même : et ces portraits sont admirés. C'est que l'antithèse est une figure de pensée, et ce sont les écrivains penseurs qui en ont fait l'usage le plus heureux. Ceux qui avaient plus d'esprit que de talent et de goût l'ont portée jusqu'à l'abus, comme Pline et Sénèque. Je sais bien que le style des meilleurs prosateurs n'est pas le modèle de celui de l'épopée ; aussi je conviens qu'en plusieurs endroits Voltaire a trop fait briller l'antithèse. Mais d'abord ces endroits se réduisent à un petit nombre : partout ailleurs elle est placée de manière à ne blesser aucune convenance. Ensuite il ne fallait pas dire que l'antithèse est la *ressource des esprits dénués de vigueur*. Les historiens que je viens de citer n'en manquaient pas, je crois ; et s'il s'agit des poëtes, Corneille, l'un des esprits le plus vigoureux qui aient existé, Corneille, que M. Clément oppose continuellement à Voltaire, qu'il lui met sous les yeux, comme le plus grand modèle de poésie en tout genre, qu'enfin il élève au-dessus de tout, peut-être parce que Voltaire ne lui a pas tout accordé ; Corneille est rempli d'antithèses, et beau-

coup plus que Voltaire, dans ses tragédies. Quand ces antithèses sont belles, elles prouvent dans Corneille la force de la pensée, et non la *faiblesse*; et quand elles ne sont que la répétition d'une tournure facile, elles ne prouvent que le défaut de travail et de goût. En général, la nature morale offre à la réflexion une foule de contrastes : la perfection qui veut choisir s'empare des plus frappans, de ceux qui tiennent de plus près au sujet : une composition moins sévère en admet ou en recherche une quantité d'indifférens, ou même de frivoles, qui donnent au style une tournure uniforme et fatigante. Voilà ce qui est vrai en théorie : venons aux preuves de détail.

De tous ses favoris Mornay seul l'accompagne,
Mornay son confident, mais jamais son flatteur,
Trop vertueux soutien du parti de l'erreur,
Qui, signalant toujours son zèle et sa prudence,
Servit également son Eglise et la France.

Jusqu'ici le piquant de l'antithèse n'est point trop ressenti ; il se cache sous une construction simple et ferme.

Censeur des courtisans, mais à la cour aimé,
Fier ennemi de Rome, et de Rome estimé.

Ces deux derniers vers, en renouvelant la même figure, en amènent l'abus : ici l'opposition est trop affectée, et l'antithèse joue trop sur les mêmes mots. Les deux vers ont l'air d'être symétrisés l'un sur l'autre : c'est un défaut dans toute composition grave, et surtout dans l'épopée, parce qu'un travail trop petit ne s'accorde pas avec de grands objets.

La même affectation se remarque dans ces vers :

Ces ministres, ces grands qui tonnent sur nos têtes,
Qui vivent à la cour au milieu des tempêtes,
Oppresseurs, *opprimés*, *fiers*, *humbles* tour à tour,
Tantôt l'horreur du peuple, et tantôt *leur amour*.

C'est amasser des antithèses communes sur un lieu commun. Je les vois aussi trop répétées dans les vers qui terminent le troisième chant.

Si Mayenne est dompté, Rome sera soumise.

Le poëte ajoute :

Vous seul pouvez régler sa haine ou ses faveurs;
Inflexible aux *vaincus*, *complaisante* aux *vainqueurs*.
Prête à vous *condamner*, facile à vous *absoudre*,
C'est à vous d'*allumer* ou d'*éteindre* sa foudre.

Le premier vers disait tout ; et les quatre autres, roulant sur la même figure, reproduisent la même idée ; ce qui convient plus à un rhéteur qu'à une reine.

Voilà à peu près les seuls endroits où ce défaut soit sensible. Ailleurs on peut reprendre quelques antithèses de peu d'effet, qui ressemblent plus à la négligence qu'à l'affectation. Mais c'est se moquer de nous que de chercher le style antithétique dans des vers tels que ceux-ci :

Quoi ! vous servez Valois ! dit la reine surprise.
Quoi ! de ces ennemis devenu protecteur,
Henri vient me prier pour son persécuteur !
Des rives du couchant aux portes de l'aurore,
De vos longs différends l'univers parle encore,
Et je vous vois armer en faveur de Valois
Ce bras, ce même bras qu'il a craint tant de fois.

Il n'y a pas là la moindre trace de figure ni de recherche : c'est le simple énoncé d'un fait ; il était même impossible qu'Elisabeth parlât autre-

ment. Je ne vois pas non plus de prétexte pour attaquer ces vers sur le fanatisme :

> Enfant dénaturé de la religion,
> Armé pour la défendre, il cherche à la détruire,
> Et, reçu dans son sein, l'embrasse et la déchire.

L'expression du premier vers est fort belle ; le dernier offre une très-belle image. Il n'y a d'antithèse que dans le second, et l'idée est forte et vraie ; car il est très-sûr que, si quelque chose avait pu détruire la religion, c'eût été le fanatisme qui la faisait méconnaître en prenant son nom, et qui a fourni tant de prétextes à la calomnie pour confondre la religion avec le fanatisme.

> Rome qui sans soldats porte en tous lieux la guerre,

est moins une antithèse qu'une expression énergique et simple. J'en dis autant de ces vers :

> J'apprends que mon beau-frère, à la Ligue soumis,
> S'unissait, pour me perdre, avec ses ennemis.
> Le soldat malgré lui couvrait déjà la terre,
> Et par timidité me déclarait la guerre.

Me déclarait la guerre par timidité n'est point une antithèse. Si M. Clément croit voir cette figure dans toute façon quelconque d'exprimer une opposition d'idées, il se trompe beaucoup. Il y a mille manières d'énoncer ce contraste, qui sont d'un style à la fois simple et vigoureux, et celle-ci est du nombre. La figure de l'antithèse exige que les tournures se correspondent, en opposant les idées, comme dans ces vers :

> Esclaves de la Ligue, ou compagnons d'un roi,
> Allez gémir sous elle ou triompher sous moi.

Comme dans ceux-ci, sur Richelieu et Mazarin :

> Tous deux haïs du peuple, et tous deux admirés.

Dans ceux-ci encore :

> Sully, Nangis, Crillon, ces ennemis du crime,
> Que la Ligue déteste, et que la Ligue estime.

En mettant ces vers à la suite les uns des autres, il est facile de crier à l'antithèse ; mais tels qu'ils sont, ils rendent avec précision des idées justes et essentielles, et, mêlés dans une longue suite de vers qui ne leur ressemblent en rien, ils sont à l'abri du reproche.

On a beaucoup déclamé contre différens portraits répandus dans *la Henriade*, et l'on croit avoir tout dit quand on observe qu'il n'y en a point dans Homère ni dans Virgile. Mais on aurait dû faire réflexion qu'il y a quelque différence entre des sujets où les faits sont en grande partie fabuleux, et ceux où il n'y a presque rien qui ne soit fondé sur la vérité historique, excepté ce qui tient à la machine du merveilleux. Un sujet aussi récent et aussi connu que celui de *la Henriade* demandait certainement, à plusieurs égards, un style plus pensé que l'épopée ancienne, et plus rapproché de la vérité de l'histoire. On n'a pas reproché les portraits à Lucain, qui traitait un sujet aussi voisin de son siècle, que la Ligue l'est du nôtre ; c'est même une des beautés de son poëme. Pourquoi donc les interdire à l'auteur de *la Henriade?* Pourquoi nous contester le plaisir que nous font ces peintures morales des grands personnages de notre histoire? Il n'appartient qu'au pédantisme d'approuver ou de rejeter une chose, parce qu'elle est ou qu'elle n'est pas dans les anciens. Ce qui est beau dans Homère et dans Virgile n'est pas beau parce qu'ils l'ont fait, mais parce qu'il est conforme aux idées que nous avons de la nature des choses et

des principes de l'art. — Mais il faut peindre les personnages en action — Fort bien : jusque-là le principe est très-vrai. — Il ne faut jamais les caractériser par des traits généraux. — Pourquoi donc? Je n'en crois pas un mot. — Parce qu'il faut laisser ce soin aux historiens. — Pourquoi donc? Je ne le crois pas davantage. Est-ce qu'il est absolument défendu au poëte d'avoir aucun rapport avec l'historien? L'histoire décrit, et même très-magnifiquement dans les grands écrivains; le poëte décrit aussi, mais avec les différences de la prose à la poésie. L'histoire peint des caractères : l'épopée, la tragédie, les peindront aussi, mais de la manière qui leur est propre. Pour moi, je ne me plaindrai jamais qu'un poëte épique m'offre un caractère tracé comme celui-ci :

On vit paraître Guise, et le peuple inconstant
Tourna bientôt ses yeux vers cet astre éclatant.
Sa valeur, ses exploits, la gloire de son père,
Sa grâce, sa beauté, cet heureux don de plaire,
Qui mieux que la vertu sait régner sur les cœurs,
Attiraient tous les yeux par des charmes vainqueurs.
Nul ne sut mieux que lui le grand art de séduire;
Nul sur ses passions n'eut jamais plus d'empire,
Et ne sut mieux cacher sous des dehors trompeurs
Des plus vastes desseins les sombres profondeurs.
Altier, impérieux, mais souple et populaire,
Des peuples en public il plaignait la misère,
Détestait des impôts le fardeau rigoureux :
Le pauvre allait le voir, et revenait heureux.
Il savait prévenir la timide indigence :
Ses bienfaits dans Paris annonçaient sa présence.
Il se faisait aimer des grands qu'il haïssait;
Terrible et sans retour alors qu'il offensait,
Téméraire en ses vœux, sage en ses artifices,
Brillant par ses vertus, et même par ses vices,
Connaissant le péril et ne redoutant rien,
Heureux guerrier, grand prince, et mauvais citoyen.

Aux yeux de M. Clément, ce dernier vers, qui réunit en si peu de mots tant d'idées d'une égale justesse, n'est que du *clinquant*. Pour moi, je croyais que le clinquant consistait dans une fausse parure qui couvrait la pauvreté des pensées. Il demande ce que c'est que *le grand art de séduire; si l'art de séduire est plus grand que l'art de plaire*. Mais oui, en vérité. Avec l'art de plaire, on réussit dans la société; avec l'art de séduire, on réussit dans de grands desseins; l'un ne fait qu'un homme aimable, l'autre est nécessaire à un chef de parti.

Un des inconvéniens de ces généralités de principes dont j'ai parlé ci-dessus, c'est de jeter dans des conséquences absurdes le raisonneur qui ne les a pas prévues. Ainsi l'ennemi de Voltaire, croyant le rabaisser d'autant plus qu'il disait plus de mal de l'antithèse, s'est hâté d'établir que l'usage fréquent de cette figure était la marque infaillible de la médiocrité, et que par cette raison tous nos grands poëtes l'avaient dédaignée. Il a oublié que nul d'entre eux, comme je l'ai dit plus haut, ne l'a plus fréquemment employée que le grand Corneille; et, pour le prouver, je ne me servirai pas de la méthode trompeuse de M. Clément; je n'irai pas chercher des vers épars de loin en loin. Je prendrai, dans une des meilleures pièces du père du théâtre, un seul et même morceau : vous y verrez les antithèses accumulées; ensuite, je m'en rapporterai aux lecteurs, qui pourront répéter eux-mêmes, en cent autres endroits, l'observation que j'aurai faite sur un seul. Prenons le premier monologue de *Cinna*.

Quand vous me présentez cette sanglante image,
La *cause* de ma *haine* et l'*effet* de sa *rage*.....
Te *demander* du *sang*, c'est *exposer* le *tien*....
L'issue en est *douteuse*, et le péril *certain*.....
Te perdre en me *vengeant*, ce n'est pas me *venger*.....
Amour, *sers* mon devoir, et ne le *combats* plus....
Lui *céder* c'est ta *gloire*, et le *vaincre* ta *honte*.....
Plus tu lui *donneras*, plus il te va *donner*,
Et ne *triomphera* que pour te *couronner*.

Voilà neuf vers d'antithèses dans un seul monologue, et, dans beaucoup d'autres scènes de la même pièce, vous n'en trouverez pas moins dans la proportion. Si nous raisonnions comme M. Clément, il faudrait donc conclure que Corneille est un poëte médiocre? Voilà où conduit la prétention de faire des lois pour justifier des injures. Si le même critique trouvait chez Voltaire, dans une scène passionnée, des antithèses telles que celle-ci :

Ah! quelle cruauté, qui *tout en un jour tue*
Le père par le fer, la fille par la vue!

Que ne dirait-il pas! Notre langue lui fournirait-elle assez d'expressions méprisantes pour nous persuader qu'un vrai poëte, un homme qui aurait le véritable enthousiasme de la situation qu'il peint, serait incapable d'un pareil jeu d'esprit? Mais ceux qui ne chercheront qu'à étudier le caractère des écrivains et la nature des choses observeront que les antithèses, qui ne sont que de l'esprit quand la passion devrait parler (comme celle de ces deux vers, aussi mauvais par la recherche que par la dureté), sont dans Corneille un reste du mauvais goût qu'il avait le premier contribué à détruire; qu'ailleurs, s'il emploie trop souvent les formes du raisonnement et l'opposition des pensées, ce n'est pas une preuve de *faiblesse*, c'est la marche d'un esprit naturellement porté à combiner des idées; et cela est si vrai, que, parmi ses plus grandes beautés, il en est beaucoup qui tiennent à cette tournure d'esprit. L'antithèse, qui quelquefois refroidit et dessèche son style, lui a fourni d'ailleurs une foule de traits des plus forts. L'énergie de ce vers fameux,

Et monté sur le faîte il aspire à descendre.

tient principalement à cette opposition du désir de descendre à l'ambition de monter. La force de son dialogue en répliques alternées de vers en vers, ou même d'hémistiche en hémistiche, tient aussi à la force et à l'éclat des pensées qui se croisent rapidement. Voyez le dialogue de Pauline et de Polyeucte.

PAULINE.

Quittez cette chimère, et m'aimez.

POLYEUCTE.

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

PAULINE.

Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.

POLYEUCTE.

Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.

PAULINE.

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?

POLYEUCTE.

C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.

PAULINE.

Imaginations!

POLYEUCTE.

Célestes vérités !

PAULINE.

Étrange aveuglement !

POLYEUCTE.

Eternelles clartés !...

PAULINE.

Va, cruel, va mourir : tu ne m'aimas jamais..

POLYEUCTE.

Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix.

. . . .

Où le conduisez-vous ?... — à la mort... — à la gloire.

M. Clément admire comme nous ce dialogue ; mais s il était de Voltaire, y verrait-il autre chose que des antithèses ?

A l'égard de *la Henriade*, si elles y sont quelquefois trop près les unes des autres, c'est un luxe de style, un abus de la facilité, effet de la jeunesse de l'auteur, qui, dans ses tragédies, a été beaucoup plus réservé sur cette figure, non pas que je veuille dire qu'il le soit autant que Racine ; mais il sera temps d'examiner cette différence quand il sera question du théâtre.

Un autre reproche qu'on fait à Voltaire, c'est de ne pas couper la narration par des mouvemens de l'âme qui l'animent et la varient. Pour nous en convaincre, il eût fallu, ce me semble, transcrire un récit, et marquer les endroits où l'on pouvait désirer ces sortes de mouvemens ; mais le critique se contente d'indiquer un vers ou deux où lui-même il reconnaît ce mérite, et de se plaindre qu'ailleurs il y en ait trop peu. Pour moi, qui ne me suis point aperçu de ce défaut, je me contenterai d'observer que le récit de Henri IV, au second et au troisième chant, et le discours prophétique de saint Louis dans le septième, sont semés partout de traits de ce genre, qui doivent être beaucoup plus fréquens dans la bouche d'un acteur intéressé que dans celle du poëte, qui ne doit se montrer que rarement et à propos. Si l'on en croit M. Clément, qui outre tous les principes, le poëte ne doit jamais prendre la parole, parce que c'est une Muse qui chante. C'est de sa part une étrange contradiction ; car lui-même il admire ce vers :

C'était ainsi, Biron, que tu devais mourir :

et assurément c'est le poëte qui parle ici. Mais dans le fait il n'est point du tout vrai que la Muse qui inspire le poëte défende à son âme toute espèce de mouvement, non plus qu'à son esprit toute espèce de réflexion. Aussi l'auteur de *la Henriade* n'est pas plus dépourvu de l'un que de l'autre, et en fait un usage très-bien entendu. Virgile, ainsi que lui, a mis beaucoup de ces sortes de mouvemens dans le récit d'Enée à Didon, et dans les morceaux prophétiques ; ailleurs il en est très-sobre. Je me borne à en rappeler un de *la Henriade*, qui paraît très-bien placé ; et pour le reste, il suffit de renvoyer à la lecture de l'ouvrage.

Aux approches de la bataille d'Ivry, lorsque l'arrivée des deux armées répand l'alarme et la consternation dans tous les cantons voisins, le poëte commence par décrire en beaux vers ces malheureux effets de la guerre, et surtout de la guerre civile :

Près des bords de l'Iton et des rives de l'Eure,
Est un champ fortuné, l'amour de la nature.
La guerre avait long-temps respecté les trésors
Dont Flore et les Zéphyrs embellissaient ces bords.
Au milieu des horreurs des discordes civiles,
Les bergers de ces lieux coulaient des jours tranquilles:

Protégés par le ciel et par leur pauvreté,
Ils semblaient des soldats braver l'avidité,
Et sous leurs toits de chaume, à l'abri des alarmes,
N'entendaient point le bruit des tambours et des armes.
Les deux camps ennemis arrivent en ces lieux :
La désolation partout marche avant eux.
De l'Eure et de l'Iton les ondes s'alarmèrent ;
Les bergers, pleins d'effroi, dans les bois se cachèrent ;
Et leurs tristes moitiés, compagnes de leurs pas,
Emportent leurs enfans gémissant dans leurs bras.
Habitans malheureux de ces bords pleins de charmes,
Du moins à votre roi n'imputez point vos larmes.
S'il cherche les combats, c'est pour donner la paix.
Peuple, sa main sur vous répandra ses bienfaits ;
Il veut finir vos maux, il vous plaint, il vous aime,
Et dans ce jour affreux il combat pour vous-même.

Il me semble que l'on doit louer dans ce morceau, d'abord l'art heureux d'entremêler les peintures gracieuses aux images tristes et effrayantes, ensuite ce mouvement où il y a autant d'adresse que d'intérêt, et par lequel le poëte forcé de décrire les calamités qu'entraîne la guerre, a soin d'en justifier son héros, et d'en rejeter la cause sur les ennemis domestiques dont il fallait délivrer la France.

Mais un des points sur lesquels le critique s'étend le plus, et ce qu'on a le plus répété de nos jours, c'est que Voltaire ne figure pas assez sa diction, que son expression n'est pas assez poétique. Si l'on s'était contenté de dire qu'elle l'est communément moins que celle de Racine, notre plus parfait versificateur ; qu'il se permet trop souvent des vers ou des hémistiches de remplissage, et des tournures qui se rapprochent de la prose, on se trouverait d'accord avec la justice sévère des bons juges, et il faudrait ensuite convenir avec eux des beautés d'une autre espèce, par lesquelles il peut compenser peut-être le désavantage qu'il peut avoir en cette partie. Mais la haine sait-elle s'arrêter dans un point juste ? Elle va, sur cet article, jusqu'à la folle exagération. On nous affirme que Voltaire n'a pas le talent des grands poëtes, qui ont une expression à eux et des épithètes neuves ; que *ses vers sont habillés de tous les lambeaux des autres poëtes*, qu'*il n'a que le coloris de la prose ;* qu'*enfin il n'y a pas dans tout son poëme une seule épithète qui soit nouvelle ou qui lui appartienne*. M. Clément s'est bien douté que ces assertions paraîtraient un peu fortes ; aussi son interlocuteur se récrie : « Oh ! vous en dites trop pour être cru ». Mais il réplique fièrement : « Je vous le prouverai d'une manière convaincante ». Vous êtes déjà bien *convaincus*, Messieurs, du contraire ; car vous avez lu *la Henriade*, et les divers endroits que j'en ai cités suffiraient seuls pour réfuter cet excès d'injustice. La manière dont le censeur les attaque, et que j'ai mise sous vos yeux, vous a de plus fait connaître la nature de ses *preuves convaincantes*. Vous avez vu comme il raisonnait quand il voulait détruire le mérite poétique des morceaux qu'il citait, et comme il ne disait pas un mot de beaucoup d'autres que l'on peut citer ; comme il réussissait à mettre de mauvais vers de Boileau au-dessus des beaux vers de Voltaire. Ce sont là ses moyens de *conviction ;* mais pourtant il n'est pas possible d'omettre ceux qui suivent immédiatement les assertions qu'il promet de prouver. Il venait de rapporter un morceau de *la Henriade* où il veut bien trouver *une certaine force*. Le voici :

Je ne vous peindrai point le tumulte et les cris,
Le sang de tous côtés ruisselant dans Paris,
e fils assassiné sur le corps de son père,
Le frère avec la sœur, la fille avec la mère,

Les époux expirans sous leurs toits embrasés,
Les enfans au berceau sur la pierre écrasés :
Des fureurs des humains c'est ce qu'on doit attendre.
Mais ce que l'avenir aura peine à comprendre,
Ce que vous-même encore à peine vous croirez,
Ces monstres furieux, de carnage altérés,
Excités par la voix des prêtres sanguinaires,
Invoquaient le Seigneur en égorgeant leurs frères,
Et, le bras tout souillé du sang des innocens,
Osaient offrir à Dieu cet exécrable encens.

Il oppose à ce tableau quatre vers d'une assez mauvaise satire de Despréaux sur *l'Equivoque*, où il *décrit rapidement ces mêmes massacres des hérétiques, mais non pas*, ajoute le critique, *avec des couleurs usées et communes.*

Cent mille *faux-zélés*, *le fer en main courans*,
Allèrent attaquer leurs amis, leurs parens,
Et sans distinction, dans tout sein hérétique,
Pleins de joie, enfoncer un poignard catholique.

Selon lui, *ces quatre vers caractérisent beaucoup mieux une guerre civile de religion que tout le récit de Voltaire*..... « Est-ce un poëte ordinaire qui » aurait trouvé cette excellente épithète, *un poignard catholique?*.... *Montrez-moi dans le récit de Voltaire une seule épithète comme celle de Boi- » leau; montrez-m'en une dans toute la Henriade; montrez-m'en une dans » tous ses ouvrages.*

Je dirai tout à l'heure ce qui a rendu de nos jours cette folie contagieuse, et comment ce qui nous paraît si étrange est devenu la doctrine à la mode, prêchée aujourd'hui de toutes parts. Mais avant tout, plaignons Boileau d'avoir un panégyriste un peu mal-adroit, et félicitons Voltaire d'avoir un détracteur qui veut bien se rendre ridicule. Le beau service qu'il rend à un homme qui a fait tant de beaux vers, d'aller en déterrer chez lui quatre des plus mauvais, et dont les fautes de toute espèce sautent aux yeux! *Cent mille faux-zélés* est à peine de la prose noble. *Le fer en main courans* forme une chute de vers et une inversion également désagréables, sans parler de la faute de français, *courans*, quand le participe ne doit pas être décliné. *Allèrent attaquer leurs amis* est de la plus grande faiblesse; *sans distinction* ne peut guère entrer dans la poésie soutenue; *dans tout sein hérétique* est affreux à l'oreille. Le dernier vers est le meilleur, ou plutôt le seul bon; mais peut-on s'extasier sur une métonymie aussi commune que le *poignard catholique?* Qui jamais s'est avisé de citer ce vers comme un des beaux traits d'un auteur qui a mille fois employé cette même figure bien plus heureusement? Si du moins on eût cité ce vers :

Lui peint de Charenton l'hérétique douleur.

C'est là que l'épithète, la figure et l'inversion forment un vers élégant et nombreux. Mais Voltaire en a une foule de ce même mérite : je me garderai bien de les opposer à ceux que le critique a choisis dans des pièces peu dignes de Boileau : ce serait faire injure à deux grands poëtes. Je m'occuperai plus utilement à examiner ce qu'il faut penser de cette importance exclusive que l'on a voulu attacher depuis quelques années à l'usage fréquent des figures hardies.

J'ai fait voir ailleurs, quand j'ai parlé de ceux de nos poëtes qui essayèrent les premiers la poésie héroïque, que l'abus du style figuré fut le premier écueil où ils échouèrent, et que l'ambition de transporter dans notre langue les hardiesses métaphoriques des langues anciennes fut la grande erreur de Ronsard, de Dubartas et de leurs nombreux imitateurs,

et l'une des principales causes qui retardèrent les progrès du langage et du goût. Malherbe se garantit beaucoup plus que les autres de cette contagion, et donna dans quelques morceaux le premier modèle de la véritable élégance poétique, qui n'admet que des figures justes, naturelles et bien placées. Corneille alla beaucoup plus loin, et Despréaux et Racine achevèrent de nous apprendre, 1.° que chaque langue a son génie, qu'il faut bien connaître avant d'écrire, et que pour l'enrichir des tournures et des tropes d'un autre idiome, il faut bien distinguer ce que la nature de nos constructions, l'analogie, la clarté, l'oreille, peuvent approuver ou rejeter; 2.° que la poésie ne consiste point dans la recherche continuelle des figures hardies et des tournures extraordinaires, mais que la perfection du style consiste d'abord dans la propriété des termes et dans leur rapport exact avec les idées, dans l'harmonie variée des phrases, dans le choix, la clarté et la précision des tournures; et qu'à l'égard des figures de mots, des tropes, qui sont les ornemens de la diction, il faut les proportionner avec le plus grand soin à la nature du sujet, les distribuer avec sobriété, les assujettir à tous les genres de convenances, les subordonner toujours à l'effet général, de manière qu'en remplaçant l'expression propre, elles n'aient ni moins de justesse ni moins de clarté, et qu'elles aient plus de force, plus d'éclat et plus d'effet; enfin, que les figures les plus audacieuses doivent montrer la chose même, et jamais l'effort et la prétention du poëte; que plus elles sont susceptibles de plaire par leur hardiesse, plus il faut se garder de les multiplier, parce qu'il est impossible d'être hardi à tout moment, sans cesser d'être raisonnable et naturel; que plus elles nous frappent par leur éclat, plus il faut en ménager l'emploi, parce que l'éclat continuel produit l'éblouissement, et que la répétition même de ce qu'il y a de plus brillant produit la fatigue et l'ennui.

Tous ces principes, qui résultent de la lecture réfléchie de Racine et de Boileau, ils les avaient puisés dans l'excellent goût qui leur était naturel, et dans l'étude des bons critiques et des bons modèles de l'antiquité. Aussi leurs ouvrages firent une révolution complète : le plaisir qu'on eût à les lire fit apercevoir qu'ils avaient raison de se moquer des figures de Brébeuf et de Saint-Amand, et que, si l'abus du style figuré peut se trouver avec le talent, il en gâte les productions, bien loin d'en prouver la supériorité; qu'au contraire l'usage bien réglé de ces mêmes figures prouvait, non pas un aveugle instinct de poésie, si facile et si commun, surtout quand il y a déjà beaucoup de poëtes, mais un sentiment vrai de l'excellence de cet art, caractère décidé du talent supérieur.

Ouvrez en effet Racine et Boileau, vous lirez cent, deux cents vers de suite, qui sont de la plus heureuse élégance, de la plus parfaite harmonie, sans qu'on y rencontre une seule figure d'une hardiesse remarquable, une seule de ces expressions qu'on nomme fort bien expressions *trouvées*, parce que, dans les occasions où elles sont appelées par le sujet, la nécessité ou l'enthousiasme a pour ainsi dire illuminé le poëte, lui a appris à oser beaucoup sans rien blesser d'essentiel, et lui a fait comme un présent de l'expression qu'il lui fallait. Ils en ont sans doute de celles-là, et en assez grand nombre, pour être comme autant de points lumineux dans leurs ouvrages, mais toujours assez naturelles pour qu'ils n'aient pas l'air de les avoir cherchées.

Voltaire, né avec du goût et nourri à leur école, regarda l'élégance continue comme le premier mérite du style, surtout en poésie. Il savait que tout ce qui tient à l'expression est encore plus essentiel au poëte qu'au prosateur, puisque la poésie est un art d'agrément, et que le poëte, indispensablement obligé de plaire à l'oreille, ne peut y parvenir que par le choix des termes et leur arrangement nombreux. Ce mérite est susceptible de différens degrés; il s'allie plus ou moins avec d'autres qualités : le

style a plus ou moins de force, d'élévation, de grâce, de variété, selon le caractère des auteurs et des sujets; mais la première condition, c'est l'élégance qui résulte de la propriété des mots et de l'harmonie des vers : sans elle, dans une langue formée, il n'y a point de style.

C'est sur ce principe que la saine critique a toujours jugé les poëtes, et il est si incontestable, qu'on n'a guère osé l'attaquer directement; mais il est si gênant pour la multitude des hommes médiocres, et si décisif pour le très-petit nombre des vrais talens, qu'il a bien fallu l'éluder pour y substituer une théorie nouvelle dont tout le monde pût s'accommoder; et c'est ce qui est arrivé de nos jours. En effet, d'après la doctrine du dernier siècle, pour juger d'abord si un homme sait écrire en vers, il n'y avait qu'une manière qui était bien simple. Qu'on en lise cent vers de suite, et l'on s'apercevra sur-le-champ si l'auteur a l'expression juste de son idée, s'il la renferme dans la phrase poétique de façon que la contrainte du vers ne lui ôte rien de nécessaire, n'y ajoute rien de superflu, et que l'oreille et l'esprit soient satisfaits. A-t-il rempli ces conditions, c'est à coup sûr un homme qui sait écrire; car ce qu'il a fait dans cent vers, il le fera dans mille. Si, au contraire, son expression est souvent impropre, ou vague, ou recherchée, ou fausse; s'il la prend à tout moment chez autrui pour la placer mal chez lui; si ses constructions blessent le bon sens et l'oreille; si les chevilles viennent remplir la mesure, c'en est assez : celui qui écrit ainsi cent vers ne sait pas écrire. Vous verrez, Messieurs, cette méthode constamment suivie dans l'examen que je ferai des poëtes de ce siècle, et vous verrez aussi qu'elle ne trompe jamais, et que le résultat sera d'accord avec la place qu'ils occupent. Mais quand on a voulu éviter ces résultats, quel parti ont pris les détracteurs et les panégyristes, dont la mauvaise foi était intéressée à établir l'erreur? S'il s'agissait d'un bon écrivain, l'on disait que c'étaient des vers bien faits, mais qu'ils étaient *tous également bons*, qu'il n'y avait rien de *frappant*, rien d'*extraordinaire*, rien de *trouvé;* et dans le fait, cela voulait dire qu'il n'y avait rien de bizarre ni de recherché. Etait-il question d'un mauvais poëte, on prenait çà et là quelques vers, les uns réellement beaux, les autres qui n'avaient qu'une ridicule prétention à l'être, et l'on prononçait que c'était-là ce qui *séparait un écrivain de la foule des versificateurs*; qu'il suffisait de ces traits-là pour faire un poëte : on n'examinait pas s'il était possible de lire l'ouvrage. Qu'importe? deux ou trois métaphores heureuses sur cent plus ou moins extravagantes suffisaient pour caractériser le talent poétique : tout le reste n'était rien. Nous verrons dans la suite le mal réel qu'a produit cette doctrine absurde; combien elle a égaré de jeunes auteurs qui, pour être loués de cette manière, se sont efforcés d'être beaucoup plus mauvais qu'ils n'auraient été, et ont renoncé au bon sens dans leurs écrits pour avoir du *génie* dans les journaux. Je reviens maintenant à Voltaire, contre qui cette poétique, aussi neuve qu'étrange, a servi d'arme à ceux qu'importunait sa supériorité.

Ces dogmes insensés ont tellement prévalu dans bien des têtes, que j'ai vu des hommes de beaucoup d'esprit faire peu de cas de lui comme poëte, parce qu'ils ne trouvaient pas sa poésie assez hardiment figurée. Je leur répondrai d'abord qu'il a, comme tous les grands poëtes, un grand nombre de figures très-heureuses; qu'ensuite, s'il est moins riche en cette partie que Racine, qui a en effet donné à notre langue la plus grande quantité de tournures neuves et d'expressions heureusement métaphoriques, il n'est pas juste de composer l'essence entière du talent poétique de ce qui n'en est qu'une qualité; que cette qualité, comme toutes les autres, est susceptible de balance et de compensation. Ce n'est donc pas une raison pour le déprécier, comme font aujourd'hui beaucoup de jeunes

rimeurs, ni de le traiter de *poëte médiocre*, comme a fait l'auteur des *Lettres sur la Henriade*. Je m'en tiens à présent à ce seul ouvrage: les avantages de Voltaire dans le style dramatique viendront ailleurs; mais pour ce qui regarde l'épopée, il est de l'exacte équité d'examiner si ce qui lui manque dans cette partie de l'art, qui consiste à figurer la diction, n'est pas compensé par d'autres qualités qu'il possède éminemment. Ainsi l'on doit d'abord reconnaître en lui ce qui constitue avant tout, comme cela est convenu, le bon versificateur, la clarté, l'élégance et le nombre : ce mérite existe quand les fautes sont rares et les imperfections légères. Ensuite, si le tissu de son style est moins plein, moins savant, moins fini que celui de Racine, il faut avouer en revanche qu'aucun poëte peut-être n'a un aussi grand nombre de vers détachés d'une beauté remarquable; de ces vers où une belle idée est rendue avec une précision élégante et noble ; de ces vers qui frappent, ou par une simplicité énergique, ou par des contrastes aussi justes que brillans, ou par une facilité gracieuse. Son style a tour à tour de la rapidité ou de la mollesse, de la force ou de la douceur, souvent de l'éclat, toujours de la facilité et de l'intérêt. On peut comparer ces qualités à d'autres, se décider suivant son goût, et motiver plus ou moins sa préférence; mais celui qui les a doit sans contredit être compté parmi les grands poëtes, et Voltaire serait du nombre, au moins par le style, n'eût-il fait que *la Henriade*.

J'ose demander à tous les bons esprits s'ils ne lui savent pas gré d'avoir tracé ce tableau de l'Angleterre.

De leurs troupeaux féconds leurs plaines sont couvertes,
Les guérets de leurs blés, les mers de leurs vaisseaux;
Ils sont craints sur la terre, ils sont rois sur les eaux.
Leur flotte impérieuse, asservissant Neptune,
Des bouts de l'univers appelle la fortune.
Londres, jadis barbare, est le centre des arts,
Le magasin du monde, et le temple de Mars.
Aux murs de Westminster on voit paraître ensemble
Trois pouvoirs étonnés du nœud qui les rassemble,
Les députés du peuple, et les grands, et le roi,
Divisés d'intérêts, réunis par la loi,
Tous trois membres sacrés de ce corps invincible,
Dangereux à lui-même, à ses voisins terrible.
Heureux lorsque le peuple, instruit dans son devoir,
Respecte autant qu'il doit le souverain pouvoir !
Plus heureux lorsqu'un roi, doux, juste et politique,
Respecte autant qu'il doit la liberté publique.

Peut-on réunir dans des vers très-bien faits un plus grand nombre de choses très-bien pensées? Voltaire fait dire à Lamotte, dans *le Temple du Goût* :

Mes vers sont durs : d'accord; mais forts de chose.

Mais quand la plénitude des idées ne produit pas la sécheresse, n'est-elle pas dans les vers un mérite de plus? Permis sans doute à qui voudra de préférer des pensées communes relevées par l'invention des figures: ce mérite est aussi d'un poëte ; mais des morceaux tels que celui que je viens de citer sont d'un homme qui sait aussi bien penser que bien écrire, et il serait plaisant que ce fût en poésie un titre de réprobation : c'en était un de gloire, et même bien brillant, dans un jeune poëte qui montrait un esprit de cette trempe lorsqu'il n'avait pas encore trente ans.

On le retrouve dans ces vers qui peignent à grands traits le caractère de Médicis, à qui l'on porte la tête de Coligny :

Médicis la reçut avec indifférence,
Sans paraître jouir du fruit de sa vengeance,
Sans remords, sans plaisir, maîtresse de ses sens,
Et comme accoutumée à de pareils présens.

Depuis Corneille et depuis l'auteur de *Britannicus*, quel poëte avait su s'approprier ainsi les crayons de Tacite? Ce grand Corneille, penseur aussi profond que versificateur vigoureux, aurait-il désavoué ces vers sur les barricades et sur la mort de Guise?

Guise, tranquille et fier au milieu de l'orage,
Précipitait du peuple ou retenait la rage,
De la sédition gouvernait les ressorts,
Et faisait à son gré mouvoir ce vaste corps.
Tout le peuple au palais courait avec furie;
Si Guise eût dit un mot, Valois était sans vie.
Mais, lorsque d'un coup d'œil il pouvait l'accabler,
Il parut satisfait de l'avoir fait trembler,
Et des mutins lui-même arrêtant la poursuite,
Lui laissa par pitié le pouvoir de la fuite.
Enfin Guise attenta, quel que fût son projet,
Trop peu pour un tyran, mais trop pour un sujet.
Quiconque a pu forcer son monarque à le craindre,
A tout à redouter, s'il ne veut tout enfreindre.
Guise, en ses grands desseins dès ce jour affermi,
Vit qu'il n'était plus temps d'offenser à demi,
Et qu'élevé si haut, mais sur un précipice,
S'il ne montait au trône, il marchait au supplice.

Et plus bas, en parlant de Valois:

Son rival, chaque jour, soigneux de lui déplaire,
Dédaigneux ennemi, méprisait sa colère,
Ne soupçonnant pas même en ce prince irrité
Pour un assassinat assez de fermeté.
Son destin l'aveuglait; son heure était venue:
Le roi le fit lui-même immoler à sa vue.
De cent coups de poignards indignement percé,
Son orgueil en mourant ne fut point abaissé,
Et ce front que Valois craignait encor peut-être,
Tout pâle et tout sanglant, semblait braver son maître.
C'est ainsi que mourut ce sujet tout-puissant;
De vices, de vertus assemblage éclatant.
Le roi, dont il ravit l'autorité suprême,
Le souffrit lâchement, et s'en vengea de même.

Il y a peu de figures dans ces vers; mais j'ose dire que cette tournure simple et mâle est souvent la manière des grands maîtres, celle des morceaux les plus forts de Corneille et de Racine, qui ne croyaient pas, comme nos petits docteurs d'aujourd'hui, que rien n'était bon sans les figures, et qui se gardaient bien d'y avoir recours quand la pensée toute nue avait plus de force que toutes les figures n'en pouvaient avoir.

Il ne reste rien à ajouter pour l'éloge de ces deux morceaux, si ce n'est que M. Clément ne voit dans le premier qu'*une déclamation*, et dans les quatre derniers vers du second, *une queue sentencieuse et froide*.

A l'égard des figures, l'auteur de *la Henriade* sait d'ailleurs, dans l'occasion, en trouver de très-belles. La puissance de Rome a-t-elle été exprimée par une métaphore plus énergique que celle-ci?

L'univers fléchissait sous son aigle terrible.

Je ne veux pas revenir sur tous les exemples que j'ai déjà mis sous vos

yeux quand j'ai parlé du sublime des images. Je m'arrête à un seul morceau, l'un des plus parfaits dans le style descriptif : c'est celui de la famine.

Les mutins qu'épargnait cette main vengeresse
Prenaient d'un roi clément la vertu pour faiblesse,
Et, fiers de ses bontés, oubliant sa valeur,
Ils défiaient leur maître, ils bravaient leur vainqueur,
Ils osaient insulter à sa vengeance oisive.
Mais lorsqu'enfin les eaux de la Seine captive
Cessèrent d'apporter dans ce vaste séjour
L'ordinaire tribut des moissons d'alentour;
Quand on vit dans Paris la faim pâle et cruelle
Montrant déjà la mort qui marchait après elle,
Alors on entendit des hurlemens affreux;
Ce superbe Paris fut plein de malheureux,
De qui la main tremblante et la voix affaiblie
Demandaient vainement le soutien de leur vie.
Bientôt le riche même, après de vains efforts,
Eprouva la famine au milieu des trésors.
Ce n'était plus ces jeux, ces festins et ces fêtes,
Où de myrte et de rose ils couronnaient leurs têtes
Où, parmi des plaisirs toujours trop peu goûtés,
Les vins les plus parfaits, les mets les plus vantés,
Sous des lambris dorés qu'habite la mollesse,
De leur goût dédaigneux irritaient la paresse.
On vit avec effroi tous ces voluptueux,
Pâles, défigurés, et la mort dans les yeux,
Périssant de misère au sein de l'opulence,
Détester de leurs biens l'inutile abondance.
Le vieillard, dont la faim va terminer les jours
Voit son fils au berceau qui périt sans secours.
Ici meurt dans la rage une famille entière,
Plus loin des malheureux couchés sur la poussière
Se disputaient encore, à leurs derniers momens,
Les restes odieux des plus vils alimens.
Ces spectres affamés, outrageant la nature,
Vont au sein des tombeaux chercher leur nourriture.
Des morts épouvantés les ossemens poudreux
Ainsi qu'un pur froment sont préparés par eux.
Que n'osent point tenter les extrêmes misères!
On les vit se nourrir des cendres de leurs pères.
Ce détestable mets avança leur trépas,
Et ce repas pour eux fut le dernier repas.

Autant que je puis m'y connaître. Voltaire me paraît ici comparable à Racine lui-même pour le choix des expressions et les figures du style. J'admire ce contraste de la satiété qui naît de l'extrême abondance, avec les horreurs de l'extrême besoin; contraste qui, pour M. Clément, *égaie trop ce tableau*, mais qui, pour tout lecteur sensé, produit la variété des couleurs, et en augmente l'effet. J'admire l'art qui règne dans la coupe des phrases et dans les constructions, tantôt périodiquement prolongées, tantôt séparées d'une rime à l'autre; ces tournures métonymiques, consacrées à la poésie seule, et que la prose n'oserait hasarder : *insulter à sa vengeance oisive*, *irritaient la paresse de leur goût* : ces images si vives,

La faim pâle et cruelle
Montrant déjà la mort qui marchait après elle;

ces épithètes si bien placées, ce *superbe Paris* qui est *plein de malheureux*,

vers qui n'en est pas moins beau dans sa simplicité, pour avoir paru froid et sec à M. Clément; ces *morts épouvantés*, ces *spectres affamés*, ces *ossémens poudreux préparés* comme *un pur froment*; jusqu'aux phrases incidentes qui sont travaillées avec soin, ces *plaisirs toujours trop peu goûtés*; réflexion jetée en passant comme une lueur sombre sur le sort de l'humanité, qui joint le dégoût des biens à l'imprévoyance des maux..... Je n'irai pas plus loin. Qu'on relise encore ce morceau, et l'on verra qu'il s'en faut bien que j'aie tout dit. M. Clément ne s'est occupé qu'à le refaire à sa manière. mais comme il n'est pas nécessaire, pour prouver que les vers de Voltaire sont bons, de faire voir que ceux de M. Clément ne le sont pas; comme bien loin de vouloir abuser des avantages qu'il me donne, je voudrais même n'avoir pas à en user, vous me permettrez de ne rien dire des vers qu'il substitue à ceux de *la Henriade*.

On nous a dit que Voltaire n'a point d'*épithète neuve*, point d'*épithète qui lui appartienne*. Si l'on entend par *épithète neuve* celle qui n'a jamais été employée, cette assertion n'a aucun sens; car il faudrait pour la prouver, savoir par cœur tous les poëtes français depuis Villon, et je ne crois pas que M. Clément puisse se vanter de cet effort de mémoire. Mais je crois qu'on peut appeler *épithète neuve* celle dont aucun auteur connu n'a fait auparavant le même usage. Il y en a beaucoup de cette espèce dans *la Henriade*, comme dans tous les bons ouvrages en vers; et j'ajouterai que ce qui fait principalement le mérite et la nouveauté de l'épithète, ce n'est pas qu'on ne l'ait jamais vue ailleurs, c'est qu'elle n'ait point été ailleurs si bien placée, et qu'elle le soit de manière qu'elle paraisse appartenir particulièrement à l'objet, et qu'aucune autre ne puisse le caractériser aussi bien. Sous ce point de vue, qui est le seul raisonnable, je demande ce qu'il faut penser de ces deux vers, qui font partie de la description du palais du Destin :

> Sur un autel de fer, un livre inexplicable
> Contient de l'avenir l'histoire irrévocable.

Je demande si ces deux épithètes ne sont pas du plus grand sens. La seconde appartient tellement à la place où elle est, que partout ailleurs elle serait ridicule. Pourquoi fait-elle ici un si bel effet? Il faut l'apprendre aux critiques. Dire que le passé est *irrévocable*, rien n'est si commun; mais on ne dirait d'aucune *histoire* quelconque qu'elle est *irrévocable*, parce que l'idée serait niaise, et que l'expression ne serait nullement exacte; car une *histoire* n'est ni *révocable*, ni *irrévocable*. Il faut donc, pour que la phrase ait un sens, que cette *histoire* soit celle de l'avenir, dictée par celui de qui seul l'avenir dépend. Alors voilà déjà une figure, une métaphore par laquelle on applique à l'avenir ce qui naturellement ne peut convenir qu'au passé, puisqu'on ne peut faire l'*histoire* que du passé. La beauté de cette figure consiste à représenter l'avenir tracé dans le livre du Destin, comme aussi sûr que s'il eût déjà été réalisé; et l'épithète d'*irrévocable*, jointe à l'expression métaphorique d'*histoire*, contient une autre figure, la métonymie, puisque cette *histoire* n'est *irrévocable* qu'autant qu'elle est l'*irrévocable* volonté du Très-Haut; en sorte que si l'on voulait traduire cette poésie en prose simple, il faudrait dire que ce livre contient la prévision de l'avenir, aussi sûre que le serait l'*histoire* du passé, et aussi *irrévocable* que la volonté divine. Voilà ce qu'exprime en deux mots, par une double figure, et pourtant avec la plus grande clarté, cet homme à qui l'on refuse l'art de figurer sa diction. Maintenant, qu'on nous dise si cette *histoire irrévocable* de l'avenir n'offre pas une *épithète neuve*, et s'il serait même possible de la trouver autre part.

On me dispensera de m'étendre davantage sur les citations, du même

genre : il faut s'en rapporter à quiconque est en état de lire *la Henriade* dans le même esprit. J'ajouterai seulement, comme une observation qui n'est pas indifférente, que l'épithète la plus commune peut devenir très-belle par la manière dont elle est placée; et c'est encore une des choses qui tiennent au sentiment de la poésie. Je le démontrerai par un seul exemple tiré de l'épisode de d'Ailly :

> Ce jour sa jeune épouse, en accusant le ciel,
> En détestant la Ligue et ce combat mortel,
> Arma son tendre *amant*, et d'une main tremblante
> Attacha *tristement* sa cuirasse pesante.

A l'exception d'une consonnance d'hémistiches, défaut trop commun dans Voltaire, et rare dans Racine et Boileau, d'ailleurs le rhythme de chaque vers semble commandé par la situation. De quoi s'agissait-il? De peindre une femme sensible et alarmée, le cœur plein de toutes les terreurs que peut inspirer le péril d'un époux qu'elle aime, et portant les soins et les empressemens de l'amour jusque dans les apprêts d'un combat qui la fait frémir. C'est elle-même qui veut armer ce jeune guerrier que la gloire lui arrache et va exposer à la mort. On conçoit que cette triste occupation fut souvent interrompue par des larmes, et que d'ailleurs le poids de l'armure dut fatiguer plus d'une fois des mains faibles et tremblantes. C'était-là ce qu'il fallait rendre, non-seulement par les mots, mais par le rhythme. Le poëte commence par suspendre deux fois la phrase par des phrases incidentes :

> Ce jour sa jeune épouse, — en accusant le ciel,
> — En détestant la Ligue et ce combat mortel.

Ces suspensions redoublées peignent les efforts interrompus de cette épouse désolée. Au troisième vers, la phrase tombe tout de suite au premier hémistiche :

> Arma son tendre amant....

On la voit encore arrêtée avec le vers, et le poëte reprend la phrase, de façon que l'effort devient encore plus marqué et plus pénible par l'arrangement des mots qui se traînent les uns après les autres :

> Et d'une main tremblante
> Attacha tristement sa cuirasse pesante.

L'épithète *pesante* n'a rien par elle-même que de fort commun; la place où elle est la rend admirable. Le vers tombe avec le mot *pesante*, et l'on croit voir aussi la cuirasse près de tomber des mains qui la portent. Il y a eu de nos jours un critique assez inepte pour imprimer dans l'*Année littéraire* que c'étaient-là *des vers d'écolier*, et que *pesante* n'était mis que pour la rime. Aux yeux de quiconque se connaît en poésie, les vers et l'épithète sont d'un maître. Mais donnez-les à juger à nos aristarques des journaux. *Il n'y a rien là* (diront-ils) *de neuf ni de frappant;* et cela prouvera seulement qu'ils n'en savent pas assez pour en être *frappés*, et qu'ils ne trouvent *neuf* que ce qui est extravagant ou barbare. Il faut les plaindre, et admirer encore les deux vers qui achèvent cette peinture digne de Virgile :

> Et couvrit, en pleurant, d'un casque précieux
> Ce front si plein de grâce et si cher à ses yeux.

C'est à ceux qui connaissent l'amour à nous dire si ce n'est pas lui qui a conduit la main du poëte quand il traçait ce tableau; c'est à eux de nous dire comment les images naturelles et vraies réveillent, sans effort et sans recherche, une foule d'idées intéressantes; et c'est là ce qui fonde principalement ce qu'on appelle l'intérêt du style, et ce qui fait lire et relire les bons ouvrages en prose comme en vers.

Pour dernier exemple de cet art, où Voltaire n'a jamais été étranger, de peindre par les expressions et les épithètes, et de relever des termes communs en sachant les placer, je citerai le tableau contrasté des deux armées qui combattent à Coutras, et je le choisis encore, parce que M. Clément le trouve *froid*, *sans mouvement*, *sans force et sans expression*.

Les courtisans en foule, attachés à son sort,
Du sein des voluptés s'avançaient à la mort.
Des chiffres amoureux, gages de leurs tendresses,
Traçaient sur leurs habits les noms de leurs maîtresses.
Leurs armes éclataient du feu des diamans,
De leurs bras énervés frivoles ornemens.
Ardens, tumultueux, privés d'expérience,
Ils portaient au combat leur superbe imprudence.
Orgueilleux de leur pompe, et fiers d'un camp nombreux,
Sans ordre ils s'avançaient d'un pas impétueux.
D'un éclat différent mon camp frappait leur vue:
Mon armée, en silence à leurs yeux étendue,
N'offrait de tous côtés que farouches soldats,
Endurcis aux travaux, vieillis dans les combats,
Accoutumés au sang et couverts de blessures;
Leur fer et leurs mousquets composaient leurs parures.
Comme eux vêtu sans pompe, armé de fer comme eux,
Je conduisais aux coups leurs escadrons poudreux.

N'est-on pas également satisfait des deux tableaux et de leur contraste?

De leurs bras énervés frivoles ornemens....
Ils portaient au combat leur superbe imprudence....

Ne sont-ce pas là des épithètes très-heureuses? *Mousquets* ne semblait pas trop fait pour le style noble: il est ici très-bien placé, parce que l'extrême simplicité des termes répond à celle des objets, et renforce le contraste que le poëte veut faire sentir. Quand il a parlé des *diamans* qui couvraient des guerriers fastueux, courtisans de Valois et de Joyeuse, il a proportionné à leur luxe le luxe de la poésie. Quand il veut représenter la pauvreté guerrière des soldats de Henri IV, il appauvrit à dessein sa diction, ou plutôt il sait la parer de sa simplicité même, comme ils sont *parés* de *leur fer* et de *leurs mousquets*. *Le fer et le mousquet*, voilà ce qu'il fallait opposer à l'or, aux *chiffres* et aux *diamans;* et remarquez pourtant que *le fer* qui précède *les mousquets* les ennoblit suffisamment, et que le dernier hémistiche, *composaient leurs parures*, les relève encore par un nouveau contraste. C'est ainsi que les expressions se soutiennent les unes par les autres quand la combinaison est juste. *Escadrons poudreux* est une expression assez vulgaire : elle cesse de l'être ici; elle a une intention marquée; elle oppose *les escadrons poudreux* de l'indigent Navarrois aux escadrons dorés de Joyeuse. Ainsi tout a son mérite quand tout est à sa place : je ne saurais trop le répéter. Ce n'est pas dans cet esprit que la poésie et l'éloquence sont jugées dans cette quantité d'écrits périodiques, où tant de gens vont chercher leurs opinions; mais aussi, comme je le prouverai en son lieu, c'est là ce qui a achevé de tout perdre.

Vous avez dû observer qu'à chaque pas que je faisais dans la réfutation des critiques, je rencontrais sur ma route des beautés à indiquer ou à développer, de faux principes à écarter, et des vérités à établir; et ce plan, que je n'ai voulu suivre qu'une fois, m'a paru applicable surtout à un ouvrage aussi important que *la Henriade*, le seul poëme épique que nous ayons, et qu'on aurait voulu ôter à son auteur et à la France. Je n'ai pas relevé la centième partie des erreurs plus ou moins grossières, des infidé-

lités plus ou moins odieuses, des artifices plus ou moins méprisables dont on s'est servi pour rabaisser cet ouvrage. Je me suis arrêté sur les articles les plus essentiels à la poésie épique; et c'est dans le dernier, celui qui regarde la versification, que l'on a prodigué les plus vétilleuses chicanes et les plus puériles supercheries.

Mais une manœuvre très-insidieuse, et contre laquelle on ne saurait trop prévenir les jeunes gens et les lecteurs trop peu attentifs ou trop crédules; c'est de citer un morceau de Voltaire où ne se trouve pas tel ou tel genre de beauté, et de le rapprocher de tel ou tel morceau d'un autre auteur où on l'a fait remarquer. Avec un peu de réflexion, on sentira que cette méthode ne prouve rien du tout; car on pourrait l'employer tout aussi aisément dans un sens contraire. Par exemple, on nous étalera, à propos de l'inversion, un certain nombre de vers de Racine où elle se trouve, et ensuite des vers de Voltaire où elle n'est pas. Il est clair que, si on voulait attaquer Racine avec une mauvaise foi tout aussi inconséquente, on obtiendrait le même résultat. Il n'y aurait qu'à prendre ceux de ses vers qui sont sans inversion (et il y en a, comme il doit y en avoir, une grande quantité), et mettre en opposition ceux où Voltaire en a fait usage. N'aurait-on pas fait là une belle démonstration! Et pourtant il est très vrai que le commun des lecteurs est si sévère pour le talent, et en même temps si indulgent pour la critique, que la plupart sont tout prêts à se laisser prendre à ces trompeuses apparences. S'agit-il de l'ellipse, M. Clément se récriera sur des vers de Racine, où elle donne de la vivacité au style, et affirmera hardiment que Voltaire ne sait point se servir de cette figure. Je ne songeais point à prouver le contraire quand j'ai examiné différens endroits de *la Henriade* sous d'autres rapports, et sans aller plus loin, j'en vois deux où l'ellipse est d'un très-bel effet:

Henri, plein de l'ardeur
Que le combat encore enflammait dans son cœur,
Semblable à l'Océan qui s'apaise et qui gronde:
« O fatal habitant de l'invisible monde!
» Que viens-tu m'annoncer dans ce séjour d'horreur? »
Alors il entendit, etc.

La tournure elliptique consiste ici dans le retranchement de ces mots, *lui dit* ou *dit-il;* et il est aisé de sentir combien cette suppression rend le discours plus rapide. Vingt vers plus haut, le poëte passe de même de la narration au style direct, en supprimant les formules de liaison:

Il franchit les faubourgs, il s'avance à la porte:
Compagnons, apportez et le fer et les feux;
Venez, volez, montez sur ces murs orgueilleux.

Le critique n'a eu autre chose à faire que de n'en pas parler, et pour le réfuter, on n'a que la peine de transcrire.

Au reste, cette sorte d'ellipse doit être ménagée pour les occasions où il convient de passer brusquement du récit au discours; ailleurs, elle donnerait au style un air étrange, et le ferait paraître décousu. L'inversion même, qui est un des moyens de distinguer notre poésie de la prose, exige aussi du choix et de la réserve. On sait combien nos anciens poëtes avaient rendu notre versification barbare en y accumulant mal à propos les inversions grecques et latines: Racine et Boileau en ont enseigné la juste mesure. Les inversions, même naturelles à notre poésie, la rendraient dure, pénible et rebutante, si elles étaient trop près les unes des autres; et c'est ce qui est arrivé dans plus d'un ouvrage de nos jours. L'inversion n'est jamais plus louable que lorsqu'elle fait partie de tournures qui ne sauraient sub-

sister sans elle, et qui ne sont permises qu'à la poésie, comme dans ces vers de *la Henriade* :

Un bruit mêlé d'horreur
Bientôt de ce silence augmente la terreur.

Il y a ici une ellipse très-hardie; on ne dirait jamais dans la prose la plus élevée, *la terreur du silence*, pour *la terreur produite par le silence*. Ces deux mots ainsi rapprochés auraient quelque chose de trop discordant; et même en vers, si l'on eût dit :

Bientôt vient augmenter la terreur du silence,

on en serait blessé; mais l'inversion vient ici au secours de la poésie, et en mettant,

Bientôt de ce silence augmente la terreur,

ces deux mots ainsi séparés n'ont plus rien de choquant, et produisent leur effet, parce que la hardiesse de l'expression ne nuit en rien à la clarté du sens. Il y a une foule d'exemples semblables dans nos bons poëtes; mais un seul suffit pour apprendre à les distinguer.

On pourrait croire que celui qui a tant reproché à Voltaire d'être avare de figures lui a du moins su gré de celle-ci. Point du tout : il se récrie sur *l'emphase et le galimathias*, et ne donne ce vers que pour un modèle de *style ampoulé*. Telle est la marche constante des critiques passionnés. Quand vous êtes élégant et sage, c'est *froideur;* quand vous êtes heureusement hardi, c'est *emphase*. C'est ainsi qu'on est sûr d'avoir toujours raison, mais pour soi seul.

Comment croire, par exemple, un homme qui vous dit que Voltaire n'a d'autre mérite que de n'être pas plat comme Scudéry et Desmarets, et de n'être pas dur comme Chapelain, mais qu'il *n'est pas plus grand poëte pour le fond des choses et des idées*, et que, s'il faut s'en rapporter à Boileau, qui a dit,

Il n'est point de degré du médiocre au pire.

L'auteur de *la Henriade* est par conséquent au niveau des derniers rimailleurs? Que penser d'un critique qui nous dit ici que Voltaire *n'est pas assez grand écrivain pour hasarder rien contre les règles du langage;* et ailleurs, *que, pour fuir la médiocrité, il faut beaucoup de correction ?* N'est-il pas évident qu'il ne se soucie nullement de se contredire, pourvu qu'il ait un double prétexte d'injurier? Que répondre à un censeur qui parle de poésie, et qui défie Voltaire de rien opposer d'un des plus beaux morceaux de sa *Henriade* à ces vers de Chapelain :

De son être incréé, *tout est la créature*,
Le père de la vie et la source du bien.
. . . .
Seul *par soi-même*, *en soi dure éternellement*.

Que servira de lui dire que le second de ces vers est fort commun; que le premier est aussi plat que barbare, puisque jamais on n'a pu dire *la créature de son être*, et que *tout est la créature* est de la prose aussi dure que plate; que le troisième n'est pas barbare, il est vrai, mais que

Seul *par soi-même*, *en soi dure éternellement*,

est encore plus plat et plus dur, s'il est possible, que ce qui précède? Le moindre écolier sait tout cela. Quiconque a lu des vers sait que cette expression, *pour prix*, se prend également, dans la poésie et dans l'éloquence, en bonne et en mauvaise part, et qu'on dit, *la mort est le prix de de ses forfaits*, comme on dit : *la reconnaissance est le prix des bienfaits*. Cela empêche-t-il M. Clément d'insulter Voltaire à propos de ces deux vers?

Semblable à ce héros, confident de Dieu même,
Qui nourrit les Hébreux pour prix de leur blasphème.

Dans le langage des orateurs et des poëtes, ces deux vers ne signifient autre chose, si ce n'est que Moïse ne punit les Hébreux de *leur blasphème* qu'en les nourrissant. Selon le critique, *cette idée est presque folle*. Assurément on n'en peut pas dire autant de cette observation ; le *presque* serait de trop.

S'il lui plaît de décider que ces deux vers de *la Henriade sont du style médiocre*,

Il est comme un rocher qui, menaçant les airs,
Rompt la course des vents et repousse les mers,

peut-on se flatter de lui faire entendre que ces deux vers sont très-beaux, que le dernier hémistiche est du style sublime, et que c'est une très-grande idée que d'opposer la résistance d'un rocher à la masse des mers ? S'il est assez maladroit pour prendre dans Corneille des vers très-inférieurs à ceux-là, comme il en a pris dans Malherbe et dans Despréaux, aura-t-il assez de discernement pour en apercevoir les fautes?

Et comme un *grand* rocher par l'orage insulté,
Des flots *audacieux* méprise la *fierté*,
Et sans craindre le bruit qui gronde sur sa tête,
Voit *briser* à ses pieds l'effort de la tempête.

Par l'orage insulté pourrait être ailleurs une figure bien placée; elle ne l'est pas ici, parce qu'elle offre une idée trop faible. *Un grand rocher*, cette épithète n'est ici qu'une cheville. *La fierté des flots audacieux* : autant de figures impropres. Ce ne sont pas les flots qui sont *audacieux et fiers* en se brisant contre un rocher; c'est au rocher même que conviendraient beaucoup mieux les idées d'*audace* et de *fierté*. Qu'on lise la même comparaison dans Virgile, et l'on verra s'il confond ainsi ce qui appartient à chaque objet. Le bruit qui *gronde sur la tête d'un rocher* est un accessoire qui n'ajoute rien au tableau. Qu'est-ce que le *bruit* que peut faire un *rocher?* Le dernier vers est le meilleur; mais il a une faute de langue qui ne produit aucune beauté : *voit briser;* il faut absolument *voit se briser.*

M. Clément, toujours aussi malheureux quand il veut louer les grands poëtes que quand il veut les dénigrer, nous cite avec éloge ces deux autres vers de Corneille, où il dit que Moïse

Sur le mont *de* Sina reçut la sainte loi
A travers les carreaux, *la terreur et l'effroi.*

Si Voltaire les eût faits, le critique en saurait assez pour voir que, dans cet hémistiche, *sur le mont de Sina*, la particule *de* est une véritable *cheville* mise pour faire le vers, et que cet autre, *la terreur et l'effroi*, pèche contre la règle la plus commune du discours, qui doit toujours aller en croissant. Mais quant à ceux-ci de *la Henriade*,

Ainsi, quand le vengeur des peuples d'Israël
Eut sur le mont Sina consulté l'Éternel,
Les Hébreux à ses pieds, couchés dans la poussière,
Ne purent de ses yeux soutenir la lumière.

S'il ne trouve que de la sécheresse où tout autre verra un tableau noble et imposant, c'est que ces vers sont de Voltaire.

SECTION III.

Des critiques relatives à l'ordonnance, aux caractères, aux épisodes et à la morale de la Henriade.

La nécessité de réunir dans un seul article tout ce qui peut concerner notre épopée, renfermée toute entière dans *la Henriade*, et d'opposer des notions saines aux fausses doctrines qu'a fait débiter sur ce genre de poésie l'acharnement à déprécier notre unique poëme, est un motif et une excuse pour m'arrêter un peu plus long-temps que je n'aurais voulu sur cet ouvrage, qui, pour avoir été exalté autrefois au-delà de son mérite, a été mis ensuite fort au-dessous. Le premier excès était excusable; il tenait au plaisir nouveau de voir notre littérature vengée, par un jeune poëte, du reproche de stérilité dans un genre éminent : le second n'a aucune excuse, il joignait l'injustice à l'ingratitude, et tendait à appauvrir la gloire nationale pour dépouiller Voltaire de la sienne.

On a voulu trouver de la contradiction entre l'esprit général du poëme et celui du sujet. On a prétendu que, le sujet étant la conversion de Henri IV à la religion catholique, et par conséquent le triomphe de cette religion, l'auteur avait été contre son but en y insérant des morceaux satiriques contre l'ambition des papes et contre la cour de Rome. Le faux de cette observation saute aux yeux : il est évident que l'on a confondu dans la critique deux choses très-différentes, et même très-opposées, que l'auteur a très-bien su distinguer dans son poëme. La cour de Rome n'est point l'Eglise, et la politique ultramontaine n'est point la religion. Le Pape successeur des Apôtres et chef de l'Eglise, et le Pape souverain temporel, sont deux hommes tout différens. Dieu n'a jamais permis que la foi s'altérât dans la chair de saint Pierre : il ne pouvait pas aller contre ses promesses; mais il n'a jamais dit que tous les successeurs de saint Pierre seraient des saints, et il a permis qu'un de ses apôtres fût un traître. Voltaire a donc très-bien fait de séparer ces deux choses; et ce devait être l'esprit de son sujet. Il a peint la Religion et l'Eglise sous les traits les plus respectables, et nous a représenté la Discorde et la Politique prenant les vêtemens sacrés de *leur auguste ennemie*, la Religion, pour prêcher aux peuples la révolte et le fanatisme; et la vérité de l'histoire est transparente sous le voile de cette allégorie. Assurément ce n'était pas dans l'Evangile, qui ne prêche que la soumission *aux puissances établies de Dieu*, que Sixte-Quint avait appris à déclarer l'héritier du trône de France *race bâtarde et détestable de Bourbon*. C'était l'allié mercenaire de Philippe II qui parlait ainsi, et non pas le chef spirituel et le père des Chrétiens. Non-seulement il n'y a point là-dessus de reproche à faire à l'auteur; mais quoique son sujet lui fît une loi indispensable de marquer d'un bout à l'autre de son poëme la séparation réelle et sensible de l'esprit de la religion, toujours le même et toujours pur, et de l'esprit qui était alors celui d'un souverain ambitieux et perfide, et d'un très-indigne pontife, on doit cependant lui savoir gré d'avoir employé tous les moyens de son art et tous les crayons de la poésie pour caractériser l'inaltérable pureté de la vraie religion et le respect qui lui est dû; et il serait à souhaiter qu'il eût trouvé dans son âme ces sentimens et ce respect dont il a été redevable cette fois aux convenances de son sujet.

On nous cite une lettre de J.-B. Rousseau, écrite dans le temps de ses querelles avec Voltaire, où il dit qu'il avait averti *l'auteur de* la Henriade *qu'un poëme épique ne doit pas être traité comme une satire, et que c'est le style de* Virgile *qu'on doit s'y proposer pour modèle, et non pas celui de* Juvénal. Le principe est très-vrai, et il ne s'agit, pour le bien appliquer que,

d'en fixer le sens et l'étendue. Rousseau a-t-il voulu dire que l'expression énergique du blâme et de l'indignation ne doit pas entrer dans l'épopée ? Cette prohibition serait trop déraisonnable ; et l'on sait que Boileau admirait quatre vers des plus beaux de *Bajazet* comme excellens dans le genre satirique ; et assurément la tragédie est aussi loin que l'épopée de la satire proprement dite. Rousseau a donc voulu dire seulement que le ton propre et particulier à la satire ne devait pas être celui de l'épopée. C'est une vérité triviale qui ne pourrait avoir de sens qu'autant que l'on prouverait que le style de *la Henriade* est souvent celui de la satire ; et nous avons vu que ce reproche ne peut tomber que sur sept ou huit vers : ce qui n'a rien de commun avec le ton habituel d'un ouvrage. Traitera-t-on de satire ce que dit Voltaire de la corruption de la cour de Rome, en opposition avec le témoignage éclatant qu'il rend aux vertus des premiers siècles de l'Eglise ? Lui fera-t-on un crime d'avoir déploré ce temps malheureux où le meurtre, l'inceste et l'adultère souillèrent le trône pontifical ? Il le devait à la vérité et à son sujet, et il fallait faire voir que les attentats de Sixte-Quint n'étaient pas plus respectables que ceux des Jules II et des Borgia, et n'appartenaient pas plus à la religion. Je ne vois à reprendre dans ce morceau que deux vers :

> Et Rome qu'opprimait leur empire odieux,
> Sous ces tyrans sacrés *regretta ses faux dieux.*

La pensée est outrée et fausse. On sait que le peuple de Rome moderne, tout en détestant les crimes des mauvais papes, fut toujours extrêmement attaché au culte orthodoxe. Cette hyperbole est donc en effet dans le goût de Juvénal ; mais c'est la seule, et tout le reste du morceau est irréprochable.

Les critiques qui ont cité Rousseau le regardent sans doute comme une autorité, et ils ont raison, si l'on ne considère que ses titres en poésie, et que l'on mette de côté ses passions. Eh bien ! veulent-ils que nous nous en rapportions à lui sur *la Henriade* ? Voici ce qu'il en dit dans une lettre datée de Bruxelles, en 1722, un an avant que *la Henriade* parût sous son premier titre, celui de *la Ligue* : cette lettre est dans le Recueil des lettres de Rousseau, qui est entre les mains de tout le monde. « M. de Voltaire » a passé ici onze jours, pendant lesquels nous ne nous sommes guère » quittés. J'ai été charmé de voir un jeune homme d'une si grande espé» rance : il a eu la bonté de me confier son poëme pendant cinq ou six » jours. Je puis vous assurer qu'il fera un très-grand honneur à l'auteur. » Notre nation avait besoin d'un ouvrage comme celui-là. *L'économie en* » *est admirable, et les vers parfaitement beaux.* A quelques endroits près, » sur lesquels il est entré dans ma pensée, *je n'y ai rien trouvé qui puisse* » *être critiqué raisonnablement* ».

Eh bien ! s'il faut s'en tenir ici à l'autorité invoquée par les censeurs eux-mêmes, où en sont-ils ?

> *Quàm temerè in nosmet legem sancimus iniquam !*
>
> JUV.
>
> Quoi ! vous citez pour vous la loi qui vous condamne ?

Y a-t-il quelque moyen d'échapper à un témoignage si formel et si flatteur ? Ce n'est ni complaisance ni politesse : cela ne s'adresse ni à Voltaire ni à aucun de ses amis ; ce n'est point une lettre ostensible. Rousseau écrit dans le secret de l'intimité ; il écrit ce qu'il pense ; et dans ces mêmes lettres, qui n'ont été imprimées qu'après sa mort, il s'énonce très-librement sur notre littérature, et n'épargne personne. M. Clément nous dira-t-il que Rousseau ne se connait pas en poésie ? Il l'atteste à tout moment, et ne l'appelle jamais que *le grand Rousseau*. Et Fréron, qui l'appelle *le*

seul poëte de notre siècle, n'a pas manqué non plus de le citer pour nous prouver que *la Henriade n'est qu'une satire contre les papes*. Vous imaginez bien que ni lui ni aucun des censeurs de ce poëme n'a jamais dit un mot du passage que je viens de rapporter; ils s'en sont bien gardés, et n'ont pas parlé davantage de celui où, à propos d'*Œdipe*, *le Français de vingt-quatre ans* est mis, à beaucoup d'égards, *au-dessus du Grec de quatre-vingt*. Mais ils ont fait revenir partout les lettres écrites dans un temps où l'inimitié publique et avouée devait décréditer le jugement, lorsque ce même Rousseau, qui avait regardé Voltaire *comme un homme né pour être la gloire de la France* (ce sont ses termes), disait à Brossette : *Quant à ce qu'il vous plaît de mettre M. de Voltaire et moi sur le même trône, je vous avoue que je me sens quelque peine à descendre si bas*. Voilà les passions de l'homme, voilà le cas qu'il faut faire de ses jugemens; et je ne veux qualifier ni les palinodies de Rousseau, ni l'affectation de répéter ses censures, ni le profond silence gardé sur les éloges qui les avaient précédées.

Pour moi, qui ne jure sur la parole de personne, et qui me borne à fonder des résultats raisonnés sur une renommée de soixante ans, sur les principes de l'art et les suffrages des connaisseurs désintéressés, je m'empresse de tirer d'embarras les détracteurs qui doivent être en ce moment, il faut l'avouer, sur des charbons ardens, et par leur propre faute. Je ne prendrai à la lettre ni l'un ni l'autre de ces deux avis de Rousseau, qui tous deux sont des extrêmes. Je crois le premier plus près de la vérité que lorsqu'il ne voyait plus dans Voltaire que

Tout le phébus qu'on reproche à Brébeuf,
Enguenillé des rimes du Pont-Neuf.

Mais aussi quand il trouve dans *la Henriade l'économie admirable et les vers parfaitement beaux*, il y a, je crois, à retrancher dans ces deux éloges, surtout dans le premier, quoique l'exagération me paraisse très-excusable, si l'on songe au plaisir que devait faire à un poëte un talent dans sa naissance tel que celui de Voltaire, et d'autant plus qu'il le soumettait alors aux anciens titres de Rousseau et aux lumières de sa vieillesse. Le temps qui mûrit tout, a constaté que le plan de *la Henriade* n'est rien moins qu'*admirable*, et que la versification même, quoique brillante de beautés de toute espèce, n'est point *parfaite*. Voltaire, en d'autres genres, s'est souvent approché de la perfection, y a même atteint assez souvent pour balancer la perfection habituelle de Racine; mais c'est principalement dans ses belles tragédies et au théâtre encore plus qu'à la lecture.

Mais si l'ordonnance de ce poëme n'a rien d'*admirable*, puisque la conception n'est point assez épique, elle n'a rien de contraire à la raison. On va juger de celle des censeurs par ce passage des *Lettres sur la Henriade*, qui n'est d'ailleurs qu'une répétition de la critique de Batteux.

« Si Henri IV pouvait être haï, il le serait par l'inconséquence *affreuse*
» de sa conduite. Il sait qu'il ne sera reconnu roi de France qu'après avoir
» abjuré le culte réprouvé. Il n'en fait nulle mention, et continue de
» verser le sang de ses sujets, quoique ce soit *en pure perte*, et qu'il soit
» instruit de la part du ciel que tous ses meurtres, tous ses combats n'y
» feront rien, s'il ne change de religion. Vous voyez clairement que voilà
» Henri IV devenu inhumain et odieux par inconséquence, ou plutôt
» par celle de l'auteur, et par une invention déplacée.... Dès le commence-
» ment de son poëme il répand *un nuage affreux* sur toute la conduite de
» son héros. Je m'intéresse beaucoup plus pour les Ligueurs, pour la ville
» affamée, qui ne fait que suivre les intentions du ciel, et qui aurait été

» condamnée selon les décrets divins, si elle eût ouvert ses portes avant » que le roi fût rentré dans l'Eglise ».

Plus cette déclamation est violente, plus elle retombe sur celui qui se la permet, si l'auteur du poëme n'a besoin, pour y répondre, que de rappeler ses vers, et des vers décisifs, pris dans les morceaux mêmes que l'on veut tourner contre lui, et qui contiennent l'explication la plus claire et la plus plausible du dessein de l'ouvrage, dès qu'on les cite dans leur entier. Le critique qui les a tronqués, les a eus nécessairement sous les yeux, et demeure sans excuse, au point de ne pouvoir même alléguer l'erreur quand l'infidélité est évidente.

Il s'appuie d'abord sur ces deux vers que dit le solitaire de Jersey à Henri IV dans le premier chant :

Mais si la vérité n'éclaire vos esprits,
N'espérez point entrer dans les murs de Paris ;

ensuite sur les reproches que saint Louis lui fait au septième chant, en lui rappelant la foi de ses aïeux :

Leur culte était le mien : pourquoi l'as-tu quitté ?

Et il s'écrie enfin : « Pourquoi saint Louis prend-il tant de peine pour un » hérétique endurci, qui après cette vision miraculeuse, n'en massacre » ses sujets qu'avec plus d'ardeur, consume son peuple par toutes les hor» reurs de la famine, après avoir reçu *cinq ou six avis* frappans, qu'il » n'entrera dans Paris que converti ? Maintenant que la grâce descende, » cela touche faiblement les esprits prévenus par l'*étourderie cruelle* du » héros qui verse tant de sang précieux par opiniâtreté ou par inconsé» quence.... Si ce n'est pas là avoir rendu son héros odieux, et *par con-» séquent très-peu intéressant*, je ne m'y connais pas ».

J'ai transcrit ces morceaux pour donner une idée du genre de censure qui règne dans des volumes entiers, et qu'on ne peut imaginer possible à moins de l'avoir sous les yeux. Je suis persuadé qu'aujourd'hui, avec un peu de réflexion, l'auteur se le reprocherait; qu'il sentirait combien il y a de bienséances violées seulement dans ces derniers mots, *je ne m'y connais pas*, qui semblent offrir en sa faveur l'alternative la plus décisive qu'il soit possible entre ces deux suppositions, que Voltaire ait commis la faute la plus grossière, ou que M. Clément *ne s'y connaisse pas*. Je ne crois pas que cette formule ait jamais été employée en pareil cas, même par les écrivains dont le nom seul était reconnu pour une autorité. Je n'insisterai point là-dessus : si je m'en rapporte aux réflexions du critique et du lecteur, celui-ci verra de lui-même la réponse à cette foule d'invectives, dans le discours du solitaire de Jersey. Le voici :

Les œuvres des humains sont fragiles comme eux.
Dieu dissipe à son gré leurs desseins factieux ;
Lui seul est toujours stable, et tandis que la terre
Voit des sectes sans nombre une implacable guerre,
La vérité repose aux pieds de l'Eternel.
Rarement elle éclaire un orgueilleux mortel :
Qui la cherche du cœur un jour peut la connaître ;
Vous serez éclairé puisque vous voulez l'être.
Ce Dieu vous a choisi : sa main dans les combats
Au trône de Valois va conduire vos pas.
Déjà sa voix terrible ordonne à la victoire
De préparer pour vous les chemins de la gloire ;
Mais si la vérité n'éclaire vos esprits,
N'espérez point entrer dans les murs de Paris.

Il est impossible de concilier plus complètement l'esprit de la religion et celui de l'épopée : dans celle-ci, suivant les règles de l'art, le but et le dé-

noûment de l'ouvrage doivent être annoncés dans les décrets de la Providence, comme chez Homère et Virgile dans les décrets de Jupiter. Dans celle-là, suivant la doctrine du christianisme, les momens marqués par la grâce sont indépendans des hommes, et ne dépendent que de Dieu seul. C'est ce que le poëte a cru devoir encore rappeler plus d'une fois, comme dans ces vers du septième chant, que saint Louis prononce dans le ciel :

C'est de là que la grâce
Fait sentir aux humains sa lumière efficace ;
C'est de ces lieux sacrés qu'un jour son trait vainqueur
Doit partir, doit brûler, doit embraser ton cœur.
Tu ne peux différer, ni hâter, ni connaître
Ces momens précieux dont Dieu seul est le maître.

Ce même saint Louis lui avait dit, dans le chant précédent :

Dans Paris, ô mon fils ! tu rentreras vainqueur
Pour prix de ta clémence, et non de ta valeur.

Enfin, le solitaire de Jersey s'était expliqué d'une manière encore plus positive dans ces vers qui terminent son entretien avec Henri :

Enfin, quand vous aurez, par un effort suprême,
Triomphé des Ligueurs, et surtout de vous-même,
Lorsqu'en un siége horrible, et célèbre à jamais,
Tout un peuple étonné vivra de vos bienfaits,
Ces temps de vos états finiront les misères :
Vous lèverez les mains vers le Dieu de vos pères, etc.

Ainsi l'on voit, comme l'on voit le jour à midi, que la conduite de Henri, cette *inconséquence affreuse*, ces *nuages affreux*, cette *étourderie cruelle*, ces *massacres de gaîté de cœur*, *etc.*, qui doivent le rendre, selon le critique, *odieux*, *inhumain*, *plus haïssable* que les Ligueurs, ne sont autre chose, dans le poëme, que les décrets de la Providence formellement énoncés et répétés ; que, bien loin de *verser du sang en pure perte*, c'est *la main de Dieu qui le conduit dans les combats* : c'est *sa voix toute-puissante qui*

Ordonne à la victoire
De préparer pour lui les chemins de la gloire ;

qui lui dit qu'il triomphera,

Pour prix de sa clémence, et non de sa valeur ;

et pour être *clément*, il faut être victorieux, et pour vaincre, il faut combattre. J'ajouterai que les idées de justice naturelle s'accordent parfaitement avec cette marche de la Providence ; qu'il était très-juste que des rebelles si coupables et si obstinés fussent punis, comme il arrive toujours, par leur propre faute ; que Bourbon n'était que malgré lui, comme sa conduite le prouve, l'instrument de la vengeance divine sur ce peuple fanatique, conduit par des tyrans sacriléges et hypocrites, et qu'il est beau et *intéressant* que la *clémence* du roi qui nourrit des révoltés désarme cette vengeance céleste, et attire enfin sur lui-même la grâce qui doit l'éclairer.

J'ajouterai surabondamment que, dans les vraisemblances humaines, qu'il n'est pas permis de heurter dans un poëme, quand la Providence ne les contredit pas par un miracle (ce qui est rare, et ce qu'elle ne fait pas ici) ; il serait ridicule d'imaginer qu'il eût suffi d'abord à Henri IV de se convertir pour régner. L'histoire toute entière de la Ligue atteste à quiconque l'a lue que l'absolution du Pape n'eût jamais eu lieu, si Henri n'avait été vainqueur, et qu'elle eût été insuffisante sans l'épée qui le fit vaincre dans les plaines d'Ivry.

A Dieu ne plaise que je veuille m'armer contre le critique des consé-

quences accablantes qui dérivent immédiatement de ces paroles, que je n'ai pu transcrire sans me faire violence : que les *Ligueurs suivaient les intentions du ciel; qu'ils auraient été condamnés*, *selon les décrets divins*, *s'ils eussent ouvert leurs portes*. Il s'ensuivrait que Dieu légitime et autorise le crime quand sa providence en permet l'exécution à la liberté de l'homme. Je suis trop sûr que cette absurdité monstrueuse, étrangère à quiconque n'est pas incapable de raisonnement, n'a jamais été un instant dans l'intention du critique ; mais je voudrais qu'il considérât qu'elle est pourtant bien formelle et bien entière sous sa plume; qu'il a d'ailleurs plus de connaissances qu'il n'en faut pour n'avoir pas ignoré que la réfutation de sa censure sur le dernier article que je viens de discuter était dans *la Henriade* elle-même. Je voudrais qu'il comprît bien, ne fût-ce que par ce dernier exemple, jusqu'où peut mener, même en morale, une animosité personnelle, même en matière littéraire, et combien il est triste d'avoir tort ainsi, puisque je suis réellement confus d'avoir ainsi raison.

Pour ce qui concerne les caractères, il en est deux sur lesquels on a passé condamnation, Mayenne et d'Aumale. Mais les détracteurs condamnent tout indistinctement, et même le caractère qui est généralement le mieux tracé, celui du héros. On vient de voir sous quels faux rapports on a voulu le rendre odieux. Le même censeur lui fait un crime d'avoir *coupé les vivres* à une ville qu'il assiégeait. Assurément ce reproche est nouveau : il n'y a point de général qui n'en fasse autant ; mais il n'y a que notre Henri IV qui ait nourri ses ennemis affamés. Il est partout dans *la Henriade* ce qu'il était en effet. loyal autant que brave, ami sensible, bon maître, vainqueur généreux. On ne peut douter que son nom, son caractère, ne soit une des choses qui ont le plus contribué au succès du poëme; et c'est un bonheur et un mérite dans l'auteur d'avoir choisi un héros dont la grandeur est aimable. Si, en assiégeant Paris, il eût négligé de s'emparer des passages de la Seine, ne l'eût-on pas taxé, avec raison, d'une imprudence impardonnable? D'après les règles ordinaires de la guerre, ne devait-il pas croire que la ville se rendrait dès qu'elle n'aurait plus de subsistances ? N'était-ce pas le seul moyen de ménager à la fois le sang de ses soldats et celui de ses ennemis. et de sauver Paris des calamités d'une place prise d'assaut? Pouvait-il prévoir que la rage du fanatisme irait au point qu'on aimerait mieux mourir de faim dans Paris que d'en ouvrir les portes à son roi ? C'est ce qui ne pouvait arriver que par un effet rare et terrible de la justice divine; mais, dès qu'il le sut, quelle fut sa conduite ! et quel tableau l'histoire fournit au poëte !

Jusqu'aux tentes du roi mille bruits en coururent :
Son cœur en fut touché, ses entrailles s'émurent.
Sur ce peuple infidèle il répandit des pleurs :
« O Dieu ! s'écria-t-il, Dieu qui lis dans les cœurs,
» Qui vois ce que je puis, qui connais ce que j'ose,
» Des Ligueurs et de moi tu sépares la cause.
» Je puis lever vers toi mes innocentes mains.
» Tu le sais, je tendais les bras à ces mutins;
» Tu ne m'imputes point leurs malheurs et leurs crimes.
» Que Mayenne à son gré s'immole ces victimes ;
» Qu'il impute, s'il veut, des désastres si grands
» A la nécessité, l'excuse des tyrans ;
» De mes sujets séduits qu'il comble la misère ;
» Il en est l'ennemi, j'en dois être le père ;
» Je le suis : c'est à moi de nourrir mes enfans,
» Et d'arracher mon peuple à ces loups dévorans.
» Dût-il de mes bienfaits s'armer contre moi-même,
» Dussé-je en le sauvant perdre mon diadème,

» Qu'il vive, je le veux; il n'importe à quel prix.
» Sauvons-le malgré lui de ses vrais ennemis;
» Et si trop de pitié me coûte mon empire,
» Que du moins sur ma tombe un jour on puisse lire :
» Henri, de ses sujets ennemi généreux,
» Aima mieux les sauver que de régner sur eux ».
Il dit, et dans l'instant il veut que son armée
S'approche sans éclat de la ville affamée,
Qu'on porte aux citoyens des paroles de paix,
Et qu'au lieu de vengeance, on parle de bienfaits.
A cet ordre divin ses troupes obéissent;
Les murs en un moment de peuple se remplissent;
On voit sur les remparts avancer à pas lents
Ces corps inanimés, livides et tremblans,
Tels qu'on feignait jadis que des royaumes sombres
Les mages à leur gré faisaient sortir les ombres,
Quand leur voix, du Cocyte arrêtant les torrens,
Appelait les enfers et les mânes errans.
Quel est de ces mourans l'étonnement extrême!
Leur cruel ennemi vient les nourrir lui-même.
Tourmentés, déchirés par leurs fiers défenseurs,
Ils trouvent la pitié dans leurs persécuteurs.
Tous ces événemens leur semblaient incroyables.
Ils voyaient devant eux ces piques formidables,
Ces traits, ces instrumens des cruautés du sort;
Ces lances qui toujours avaient porté la mort,
Secondant de Henri la généreuse envie,
Au bout d'un fer sanglant leur apporter la vie.
« Sont-ce là, disaient-ils, ces monstres si cruels ?
» Est-ce là ce tyran si terrible aux mortels,
» Cet ennemi de Dieu, qu'on peint si plein de rage ?
« Hélas ! du Dieu vivant c'est la brillante image;
» C'est un roi bienfaisant, le modèle des rois.
» Nous ne méritons pas de vivre sous ses lois.
» Il triomphe, il pardonne, il chérit qui l'offense:
» Puisse tout notre sang cimenter sa puissance!
» Trop dignes du trépas dont il nous a sauvés,
» Consacrons-lui ces jours qu'il nous a conservés ».

On ne lit pas sans attendrissement de semblables morceaux, où éclate le talent de l'auteur pour le pathétique, talent qui l'a rendu si grand au théâtre. On reconnait ici le peintre d'Alvarès et de Zopire, et ce sublime de sentiment qu'on retrouve encore dans le discours de Coligny :

« Compagnons, leur dit-il, achevez votre ouvrage,
» Et de mon sang glacé souillez ces cheveux blancs
» Que le sort des combats respecta quarante ans.
» Frappez, ne craignez rien : Coligny vous pardonne.
» Ma vie est peu de chose, et je vous l'abandonne.
» J'eusse aimé mieux la perdre en combattant pour vous ».
Ces tigres, à ces mots, tombent à ses genoux, etc.

Ces tigres étaient apparemment plus faciles à émouvoir que les détracteurs de *la Henriade*. Savez-vous ce qu'ils ont vu dans ce morceau, cité partout depuis soixante ans parmi les modèles de ce genre de sublime? *Une pusillanimité qui déshonore le caractère de Coligny*, *une disconvenance intolérable*, *d'appeler* compagnons *ses assassins*, de leur dire qu'il *eût voulu mourir pour eux*, etc. C'est bien asses de transcrire ces critiques : on n'exigera pas que je les réfute toujours.

On peut croire que Sully, celui que la postérité désignera toujours sous

le nom de l'ami d'Henri IV, eût figuré dans *la Henriade* plus avantageusement que Mornay. L'auteur, qui d'abord l'avait cru comme nous, substitua Mornay à Sully, par un ressentiment particulier contre les Sully, dont il crut avoir à se plaindre, quoiqu'ils eussent été au nombre des premiers protecteurs de sa jeunesse. Ce ressentiment était fort mal entendu, et cette rancune était petite : ce n'est pas la première fois qu'on a sacrifié des avantages réels au travers de la mauvaise humeur. Mais quoique Sully eût mieux valu que Mornay pour l'intérêt, il n'est pas moins vrai que celui-ci marque beaucoup dans l'ouvrage par l'originalité du trait, et qu'il joue un fort beau rôle au neuvième chant, où il représente l'amitié courageuse qui ose parler à la faiblesse d'un roi, et la sagesse qui enseigne à mépriser l'amour. M. Clément prétend qu'un philosophe est déplacé dans l'épopée : sans doute il n'en doit pas être le héros, non plus que d'une tragédie ; mais quand la tragédie admet un Burrhus et s'en glorifie, je ne vois pas pourquoi l'épopée rejetterait Mornay ; et dans la foule des personnages plus ou moins passionnés qui animent l'epopée, un sage, qui n'a d'autre passion que la vérité et la vertu, peut offrir un contraste qui ne déplaît pas. Ce vers, qui peint si bien le calme d'une âme forte au milieu des dangers,

Il pare, en lui parlant, plus d'un coup qu'on lui porte,

est un coup de pinceau très remarquable ; et il ne faut pas prendre à la lettre ces deux autres vers, dont la critique a voulu abuser comme de tout le reste :

Et son rare courage, ennemi des combats,
Sait affronter la mort, et ne la donne pas.

On s'écrie que c'est la *peinture d'un fou ;* cependant c'est ce que fait tous les jours dans les batailles un officier supérieur, qui très-certainement *affronte la mort* en se portant d'un lieu à l'autre, et ne songe point du tout à *la donner*, parce qu'il a autre chose à faire, à moins qu'il ne se trouve dans le cas d'une défense indispensable ; et c'est ce que signifient ces vers, que je suis honteux d'avoir à expliquer.

La Baumelle fait ici une critique fort opposée à celle de M. Clément ; il prétend que le *confident éclipse le héros*. On pourrait souvent, comme vous le voyez, renvoyer les censeurs l'un à l'autre, et leur laisser le soin de s'accorder, s'ils le peuvent. Voltaire, d'ailleurs, a pris soin de conserver à chacun sa place ; il dit de Mornay :

Il reçoit de Henri tous ces ordres rapides,
De l'âme d'un héros mouvemens intrépides,
Qui changent le combat, qui fixent le destin.

Mais alors La Baumelle se retourne d'un autre côté, et ces vers ne lui montrent plus *qu'un aide-de-camp*. Vous concevez que ce n'est pas avec ces gens-là qu'on peut jamais avoir raison : aussi n'est-ce pas pour eux qu'on écrit.

M. Clément reproche à Mornay, comme *une flatterie dégoûtante d'un vil courtisan*, ces deux vers qu'il dit à son maître à l'instant où il vient de sacrifier son amour à son devoir :

L'amour à votre gloire ajoute un nouveau lustre ;
Qui l'ignore est heureux, qui le dompte est illustre.

Il n'y a là rien que de vrai : l'amour est sans doute une faiblesse dangereuse et condamnable ; mais plus on a tort de s'y être laissé aller, plus il est louable de le surmonter ; et certainement la difficulté de vaincre rend la victoire plus *illustre*. La sevérité de M. Clément me paraît aussi outrée en morale qu'en poésie. Il sera toujours *très-heureux* et très-honorable de ne pas commettre de fautes, mais il sera toujours beau de les réparer ; et

Dieu lui-même, qui connaît mieux que nous la fragilité humaine, ne se montre pas moins favorable au repentir qu'à l'innocence.

On a toujours reconnu dans le discours de Potier aux Etats de Paris le caractère que l'histoire donne à ce digne magistrat; et son discours est un des endroits du poëme où l'auteur a mis le plus de ce talent oratoire qui ne doit être nullement étranger à la poésie épique et dramatique. M. Clément ne voit dans cette éloquente harangue que celle d'*un déclamateur, d'un fanatique. d'un furieux qui a le transport au cerveau.* Je ne puis que vous inviter à la relire, car je ne saurais vous relire ici toute *la Henriade.*

La résolution de ne trouver que des fautes dans *la Henriade*, et de n'y voir jamais l'épopée, a fait tomber M. Clément dans une méprise bien étrange pour un homme aussi instruit que lui. Ses *Lettres* sont en forme de dialogue, et il s'est ménagé un interlocuteur qui n'est là que pour lui donner gain de cause en tout, et lui fournir seulement le texte de ses censures. « Je ne sais (lui dit-il une fois en propres termes) si vous avez raison, mais je ne vois rien à vous répondre ». Cela signifie seulement que M. Clément *ne voit rien à répondre* à M. Clément; on pouvait être moins naïf et un peu plus adroit. Cependant l'interlocuteur lui objecte quelque part nombre de morceaux que tout le monde a jugés vraiment épiques; et ce sont ceux que nous avons ou cités ou indiqués. Le critique ne le nie pas, mais il répond : « Ne voyez-vous pas que dès à présent votre » exposé même est une critique sanglante de *la Henriade?* » Si j'avais eu l'honneur d'être l'interlocuteur de M. Clément, je lui aurais répondu : Non : en vérité, je ne le vois pas, et je crois même que je ne le verrai jamais. Mais voici comment il m'aurait dessillé les yeux. « Presque tous ces » tableaux que vous vantez sont *des hors-d'œuvres* sous lesquels l'action » principale est étouffée. Le siége de Paris, qui est le sujet de *la Henriade*, fournit tout au plus la valeur de deux chants ».

Le docile interlocuteur ne trouve rien à répliquer à ce terrible argument. Il me semble qu'à sa place j'aurais dit à M. Clément : vous n'y pensez pas, mon maître; vous vous jetez-là dans un précipice dont vous ne vous tirerez jamais. *Ne voyez-vous pas dès à présent* que ce que vous venez d'établir est *une critique sanglante* d'Homère, de Virgile, du Tasse, que vous-mêmes reconnaissez pour des modèles? Si tout ce qui n'est pas l'*action principale est un hors d'œuvre qui l'étouffe*, que dirons-nous d'Homère? Son sujet est clairement exposé : « Muse divine, chante la colère » funeste du fils de Pélée, source de tant de maux pour les Grecs, et qui » fit tomber dans les enfers avant le temps les âmes de tant de guerriers, » devenus la pâture des oiseaux dévorans! Ainsi s'accomplissait le décret » de Jupiter, depuis que la discorde eut éclaté entre Agamemnon, le roi » des rois, et Achille, le fils des Dieux ». Assurément le sommeil de Jupiter sur le mont Ida, la ceinture de Vénus, les adieux d'Hector et d'Andromaque, et les querelles des dieux dans l'Olympe, et tant d'autres fictions tiennent beaucoup plus de place que la colère d'Achille : ce sont donc *des hors-d'œuvres qui étouffent l'action principale?* Mais que dirons-nous de *l'Enéide?* Le sujet est l'établissement des Troyens en Italie : cependant le poëte n'arrive à ce qui est proprement du sujet qu'au septième chant : il y a donc six livres entiers de *hors-d'œuvres;* car vous ne direz pas que le sac de Troye, les amours d'Enée et de Didon, le voyage d'Enée en Sicile, les jeux funèbres en l'honneur d'Anchise, et la descente aux enfers : que tous ces objets, dont chacun tient un livre entier, sont nécessaires à l'établissement des Troyens en Italie. Le sujet du Tasse est la délivrance du saint-sépulcre et la prise de Jérusalem :

Ch'il gran sepolcro libero di Cristo :

il n'occupe pas un tiers de l'ouvrage. Les amours de Renaud et d'Armide, les aventures de Clorinde, de Tancrède, d'Herminie, la Forêt enchantée, tant d'autres événemens, sont donc aussi des *hors-d'œuvres?* Je n'ai pas la prétention de vous instruire; mais n'auriez-vous pas imaginé, avec un peu de malice, et pour voir ce que j'en dirais, d'appeler hors-d'œuvre ce que tout le monde est convenu d'appeler *épisode?* et tout le monde aussi n'est-il pas convenu que les épisodes sont de l'essence de l'épopée? J'en excepte La Baumelle, qui nous dit hardiment que les *épisodes sont à l'épopée ce que la duplicité d'intrigue est à la tragédie;* mais vous savez vous-mêmes combien il était ignorant dans ces matières; et c'est ici une des plus grandes sottises qu'il ait débitées. Ce n'est pas moi qui doit vous apprendre que, si les épisodes sont toujours un défaut plus ou moins grand dans un drame, ils font partie intégrante de l'épopée, pourvu qu'ils soient liés à l'action, et vous ne disconvenez pas qu'ils ne le soient d'ordinaire dans *la Henriade*. Rien n'est plus facile à saisir que cette différence essentielle entre le poëme épique et la tragédie: celle-ci n'occupe que quelques heures; l'autre peut occuper une année, et même davantage. Il en résulte que, si l'unité de sujet est nécessaire dans tous les deux, ce n'est pas de la même manière. Le drame marche rapidement vers son but, et se passe sous mes yeux; je ne veux donc pas qu'il s'en écarte, ni que rien l'arrête ou le retarde. Le poëte épique me mène avec lui dans une longue carrière, et je l'y suis avec plaisir, pourvu que les sentiers divers qu'il me fait parcourir se réunissent toujours vers la grande route et aboutissent au terme, et pourvu surtout qu'il sache m'amuser sur le chemin.

Il n'était pas digne non plus de M. Clément de recourir au moyen usé et ignoble de la parodie, plate caricature qui ne prouve rien contre le tableau. Nous avons une *Henriade travestie*, dont l'auteur, ainsi que son modèle Scarron, n'a voulu que s'égayer, et faire voir qu'on pouvait rire de tout, même de ce qu'on admire. Il y a du moins quelques traits de gaîté bouffonne dans ces sortes de turlupinades, toujours ennuyeuses d'ailleurs au bout de quelques pages. On sait combien *l'Enéide travestie* est peu lue depuis la chute du burlesque, qui date du temps de Boileau; et pourtant on rit quelquefois des saillies de Scarron, dont on a retenu quelques-unes, telles que celle-ci sur le vers

Quondàm etiam victis redit in præcordiâ virtus.

Bien souvent le courage rentre
Au pauvre vaincu dans le ventre,
Et le vainqueur, par le vaincu,
En a bien souvent dans le cu.

Et cette autre sur l'Elisée:

J'aperçus l'ombre d'un cocher,
Qui, tenant l'ombre d'une brosse,
En frottait l'ombre d'un carrosse.

Il y a une sorte d'imagination dans ces folies, qui peuvent divertir un moment; mais qui est-ce qui rira du plan de *la Henriade* ainsi parodié? « Je chante un héros qui fait un petit voyage sur mer, qui vient livrer un » petit assaut à Paris, qui fait un long rêve, qui va en bonne fortune, et » revient bravement prendre Paris par famine ». Si quelqu'un parodiait » ainsi le plan de *l'Iliade* et de *l'Enéide*, ce qui serait tout aussi aisé, qu'en dirait M. Clément?

On a vu que l'épisode des amours de Gabriel et du roi n'était pas ce qu'il devait être; qu'il n'avait ni assez de liaison avec l'ensemble du poëme, ni assez d'effet dans le cours de l'action. M. Clément, qui veut toujours traiter les choses *à sa manière* (ce sont ses termes quand il répète des criti-

ques déjà faites), ne voit dans tout ce neuvième chant qu'*un amour de garnison, une idylle amoureuse, composée de tous les lieux communs entassés dans les églogues modernes; un amour fade, chargé de pretintailles italiennes, dérobées à la magie d'Armide.* Cette *maniere* est celle de la mauvaise satire, et non pas de la bonne critique. On ne conçoit pas trop comment *un amour* de *garnison* est en même temps *une idylle amoureuse;* c'est la première fois peut-être qu'on a mis ensemble *la garnison et l'idylle.* Il n'est pas plus aisé de retrouver des *pretintailles italiennes* dans cette belle allégorie du Temple de l'Amour, ni d'autre *magie* dans tout ce neuvième chant, que celle d'un style enchanteur. La citation d'un seul morceau suffira pour faire voir que cet éloge n'est pas trop fort.

Il fait plus : à l'Amour tout miracle est possible :
Il enchante ces lieux par un charme invincible.
Des myrtes enlacés, que d'un prodigue sein
La terre obéissante à fait naître soudain,
Dans les lieux d'alentour étendent leur feuillage.
A peine a-t-on passé sous leur fatal ombrage,
Par des liens secrets on se sent arrêter;
On s'y plaît, on s'y trouble, on ne peut les quitter.
On voit fuir sous cette ombre une onde enchanteresse:
Les amans fortunés, pleins d'une douce ivresse,
Y boivent à longs traits l'oubli de leur devoir.
L'Amour dans tous ces lieux fait sentir son pouvoir.
Tout y paraît changé, tous les cœurs y soupirent;
Tous sont empoisonnés du charme qu'ils respirent.
Tout y parle d'amour, les oiseaux dans les champs
Redoublent leurs baisers, leurs caresses, et leurs chants.
Le moissonneur ardent, qui court avant l'aurore
Couper les blonds épis que l'été fait éclore,
S'arrête, s'inquiète, et pousse des soupirs;
Son cœur est étonné de ses nouveaux désirs.
Il demeure enchanté dans ces belles retraites,
Et laisse en soupirant ses moissons imparfaites.
Près de lui la bergère, oubliant ses troupeaux,
De sa tremblante main sent tomber ses fuseaux.
Contre un pouvoir si grand qu'eût pu faire d'Estrée?
Par un charme indomptable elle était attirée;
Elle avait à combattre, en ce funeste jour,
Sa jeunesse, son cœur, un héros, et l'Amour.

Il est vrai que le fond de cette fiction et quelques traits de ce tableau sont du Tasse; mais ce n'est point là de cette *magie* qu'on lui reproche, c'est de l'imagination et du style épique; et ce serait une chose rare qu'une *idylle* de cette force. Je n'en connais pas qui puisse offrir des peintures telles que celles-ci :

Les folâtres Plaisirs, dans le sein du repos,
Les Amours enfantins désarmaient ce héros.
L'un tenait sa cuirasse encor de sang trempée,
L'autre avait détaché sa redoutable épée,
Et riait en tenant dans ses débiles mains
Ce fer, l'appui du trône et l'effroi des humains.

Cette touche est de l'Albane, et ce mélange du gracieux et du terrible est de Virgile.

Il me reste à justifier la philosophie morale répandue dans *la Henriade*, et que l'hypercritique M. Clément, a encore plus maltraitée, s'il est possible, que tout le reste. Il part d'abord d'un arrêt de réprobation générale, qui ne tend à rien moins qu'à bannir de l'épopée toute idée morale

toute maxime, toute réflexion. S'il fait grâce ici à un très-petit nombre de vers de cette nature, ce n'est pas parce que tout le monde les a retenus comme exprimant avec une élégante précision des vérités frappantes, telles que celles-ci :

> C'est un poids bien pesant qu'un nom trop tôt fameux.
> Tel brille au second rang, qui s'éclipse au premier.

Non ; c'est seulement parce qu'il ne saurait nier qu'on en rencontre de semblables dans Homère et dans Virgile. C'est un vice général de sa critique, de donner beaucoup plus à l'autorité qu'à la raison ; et de voir la raison dans l'autorité, au lieu que l'autorité, en matière de goût, doit seulement venir à l'appui de la raison, comme l'expérience en physique et en morale à l'appui des principes. Il consent donc à faire grâce à trois vers de *la Henriade ;* mais d'ailleurs il s'épuise en invectives contre tous les endroits quelconques où le poëte s'avise de penser. Jamais la pensée n'eut un plus implacable ennemi ; vingt paragraphes ne lui suffisent pas pour exhaler toute sa colère : il a recours aux comparaisons les plus injurieuses, et pour tout dire, en un mot, les maximes de *la Henriade* lui paraissaient au niveau *des proverbes de Sancho Pança.*

Il y a sans doute dans *la Henriade* un fonds de philosophie morale, développé dans différens morceaux assez étendus, et il est sûr encore qu'on ne trouve rien de semblable dans Homère et dans Virgile. Le critique en conclut que ces morceaux, fussent-ils d'ailleurs beaux en eux-mêmes (et il convient qu'ils le sont quelquefois), sont essentiellement contraires à l'esprit de l'épopée. Je ne crois pas la conséquence juste. Homère et Virgile ont certainement bien connu cet esprit ; mais faut-il en conclure qu'un poëme écrit tant de siècles après eux doive leur ressembler en tout, et ne se composer que des mêmes élémens ? La différence des temps, de la religion et des mœurs, n'en doit-elle amener aucune dans les compositions poétiques ? On l'admet au théâtre : pourquoi pas dans l'épopée ? Nos bons tragiques ont beaucoup profité des Grecs : les ont-ils suivis en tout, et n'y ont-ils rien ajouté ? C'est particulièrement contre le fanatisme qu'est dirigée la morale de *la Henriade*, et son sujet ne lui en faisait-il pas une loi ? La Ligue, dont il veut inspirer une juste horreur, ne fut-elle pas l'ouvrage du fanatisme ? Et si ce monstre avait armé la France contre le meilleur des rois, le poëte ne devait-il pas combattre et faire haïr le premier ennemi de son héros ? Il y a donc ici conséquence entre l'objet du poëme et l'exécution ; et si ce mobile de discorde et de guerre n'avait rien produit dans les siècles anciens de semblable à la Ligue, un poëme moderne, qui traite de la Ligue, devait-il être modelé en tout sur l'ancienne épopée ?

Voilà donc d'abord le poëte fondé en raison pour le dessein général : quant aux détails, son devoir était de les faire rentrer dans l'esprit de l'épopée, et même de toute poésie, c'est à dire, de mettre le plus souvent la morale en tableaux, en mouvemens, en fictions. C'est aussi ce qu'a fait Voltaire, si ce n'est que les fictions (comme nous l'avons dit), cette partie qui appartient à l'invention, n'occupent pas chez lui assez de place. Mais quand il évoque des enfers le Fanatisme pour armer le bras de Jacques Clément, a-t-il tort de nous offrir ce résumé rapide des crimes et des maux qu'il a produits ?

> .... Le Fanatisme est son horrible nom.
> Enfant dénaturé de la religion,
> Armé pour la défendre, il cherche à la détruire,
> Et, reçu dans son sein, l'embrasse et la déchire.
> C'est lui qui dans Raba, sur les bords de l'Arnon,
> Guidait les descendans du malheureux Ammon,

Quand à Moloch leur dieu, des mères gémissantes
Offraient de leurs enfans les entrailles fumantes,
France, dans tes forêts il habita long-temps;
A l'affreux Teutatès il offrit ton encens.
Tu n'as point oublié ces sacrés homicides
Qu'à tes indignes dieux présentaient tes druides.
Du haut du Capitole, il criait aux Païens:
Frappez, exterminez, déchirez les Chrétiens.
Mais lorsqu'au fils de Dieu Rome enfin fut soumise,
Du Capitole en cendre il passa dans l'Eglise,
Et dans les cœurs chrétiens inspirant ses fureurs,
De martyrs qu'ils étaient, les fit persécuteurs.
Dans Londre il a formé la secte turbulente
Qui sur un roi trop faible a *mis sa main* sanglante.
Dans Madrid, dans Lisbonne il allume ces feux,
Ces bûchers solennels, où des Juifs malheureux
Sont tous les ans en pompe envoyés par des prêtres,
Pour n'avoir point quitté la foi de leurs ancêtres.

On me dira peut-être qu'il ne s'agit point là de *réflexion et de maximes*, et qu'il n'y a dans ces vers qu'un exposé de faits rapide, et rassemblés fort à propos pour caractériser le Fanatisme que le poëte va mettre en action. Je le sais; mais ce n'est pas ma faute si le critique cite ce même morceau *comme une bordée de réflexions historiques, critiques et philosophiques, et de vers sentencieux*. On ne l'aurait pas cru, si je n'avais pas mis sous vos yeux et les vers et la censure.

Il en dit autant de cet endroit du sixième chant, où l'on propose dans les états de la Ligue d'établir en France l'inquisition.

L'un, des faveurs de Rome esclave ambitieux,
S'adresse au légat seul, et devant lui déclare
Qu'il est temps que les lis rampent sous la tiare,
Qu'on érige à Paris ce sanglant tribunal,
Ce monument affreux du pouvoir monacal,
Que l'Espagne a reçu, mais qu'elle-même abhorre,
Qui venge les autels, et qui les déshonore,
Qui, tout couvert de sang, de flammes entouré,
Égorge les mortels avec un fer sacré;
Comme si nous vivions dans ces temps déplorables
Où la terre adorait des dieux impitoyables,
Que des prêtres menteurs, encor plus inhumains,
Se vantaient d'apaiser par le sang des humains.

Il n'y a encore là que le récit d'un fait et un beau mouvement d'indignation. Mais le critique prétend que le poëte épique, que l'on suppose inspiré, *dément cette inspiration quand il parle d'après lui*, comme si *l'inspiration* supposait que le poëte ne doit jamais que raconter et décrire; comme si le poëte était ici inspiré par une muse de la Fable, lui qui, en commençant, n'a invoqué que la vérité, et par conséquent n'a point d'autre muse, et comme si la vérité défendait de penser. Il y a plus: la muse de l'ode, Polymnie, *inspire* assurément Pindare et Horace: tous deux sont riches en images, et pleins de pensées morales et philosophiques.

Celles de *la Henriade* ne paraissent à M. Clément que *des déclamations*; elles le seraient, si elles s'éloignaient du sujet, si elles étaient exprimées avec emphase. Il les trouve *froides*: elles le seraient, si elles ralentissaient le récit, ou n'y jetaient aucun intérêt: il y en a deux ou trois exemples. En parlant de la pureté primitive de la vie monastique, qui se corrompit par l'ambition et la cupidité, Voltaire dit:

Ainsi chez les humains, par un abus fatal,
Le bien le plus parfait est la source du mal.

D'abord cette maxime est beaucoup trop commune dans ce qu'elle a de vrai, et n'est pas d'ailleurs exactement exprimée. Ce n'est pas ce qui est *bien* en soi qui *est la source du mal*; c'est la perversité humaine qui détourne les effets du bien vers le *mal*, comme la sagesse divine sait tirer le bien du mal même. Mais en général on doit avouer que, dans *la Henriade* les sentences sont rapidement jetées dans le récit, ou fondues dans l'intérêt. Ainsi, lorsqu'il dit, à propos de Mornay, qui vient d'arracher son roi des bras de Gabrielle :

> Rarement de sa faute on aime le témoin :
> Tout autre eût de Mornay mal reconnu le soin.
> « Cher ami, dit le roi, ne crains point ma colère, etc. ».

il est évident que cette courte réflexion du poëte fait ressortir ce qu'il y a de beau dans l'action, et n'arrête pas le récit. Ainsi, quand la Politique vient à bout de séduire ces vieux docteurs qui avaient conservé jusque-là

> Une mâle vigueur,
> Toujours impénétrable aux flèches de l'erreur,

le poëte s'écrie :

> Qu'il est peu de vertus qui résistent sans cesse !

Cette réflexion, tournée en sentiment, nuit-elle à l'intérêt? Il y en a une ailleurs d'une telle beauté, que M. Clement lui-même en paraît frappé; c'est lorsque Biron est sur le point de périr à la journée d'Ivry pour s'être trop exposé :

> C'était ainsi, Biron, que tu devais mourir !

Et comme si le courage d'être juste une fois avait porté bonheur au critique, il observe très-judicieusement qu'il fallait s'arrêter à ce vers, et ne pas ajouter les deux suivans, qui ne servent qu'à l'affaiblir :

> Un trépas si fameux, une chute si belle,
> Rendaient de ta vertu la mémoire immortelle.

Il est sûr qu'après ce mouvement si beau et si vrai, après un vers qui dit tout, il convenait de laisser la réflexion au lecteur. Si M. Clément censurait toujours ainsi, il eût été digne de louer plus souvent.

Si du moins il ne tenait compte que de ce qui est véritablement maxime, il y aurait moyen de s'entendre dans l'examen de chaque citation; mais il est bien singulier qu'un homme qui ne peut souffrir la morale veuille la retrouver où elle n'est pas. Si le poëte nous dit :

> Valois, plein d'espérance, et fort d'un tel appui,
> Donne aux soldats l'exemple, et le reçoit de lui;
> Il soutient les travaux, et brave les alarmes :
> La peine a ses plaisirs, le péril a ses charmes, etc.

il est clair que ce dernier vers se lie à tout ce qui précède, dans une acception particulière et nullement générale : c'est purement une ellipse, et tout le monde sous-entend, *pour eux la peine a ses plaisirs*, *etc*. Cela n'empêche pas le critique de compter ce vers parmi les *maximes*. C'est encore une *maxime* que ces vers adressés à Henri IV pleurant la mort de Valois :

> Il fut votre ennemi; mais les cœurs nés sensibles
> Sont aisément émus en ces momens horribles.

C'en est une aussi que ces vers sur Gabrielle :

> Elle entrait dans cet âge, hélas ! trop redoutable,
> Qui rend des passions le joug inévitable.

Au nom du bon sens, qu'y a-t-il dans tout cela de *sentencieux?* Depuis

quand toute liaison d'une vérité générale avec un fait particulier est-elle une *sentence?* Il y en a une, je l'avoue, dans ce vers qui termine si bien la touchante apostrophe aux magistrats envoyés à la potence par les Seize :

Vous n'êtes point flétris par ce honteux trépas :
Mânes trop généreux, vous n'en rougissez pas.
Vos noms, toujours fameux, vivront dans la mémoire,
Et qui meurt pour son roi meurt toujours avec gloire.

Déclamation que tout cela suivant le critique : *maxime aussi fausse qu'ampoulée; car il y a une infinité de millions d'hommes qui sont morts pour leur roi sans aucune espèce de gloire.* N'y a-t-il pas encore une petite supercherie à ne pas apercevoir que *mourir avec gloire* ne veut dire ici que *mourir avec honneur;* et quoique le nom de tous les soldats *morts pour leur roi* ne soit pas dans la gazette, n'est-il pas reçu de dire qu'ils sont morts *au lit d'honneur, au champ d'honneur?* M. Clément préfère de beaucoup ce vers de Corneille dans *Andromède :*

Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois.

Nous sommes *trop heureux*, nous, qu'il nous fournisse lui-même une occasion de faire voir *la déclamation* où elle est, quand il la voit, lui, où elle n'est pas. On appelle *déclamation* tout ce qui est au-delà de la vérité, et ce vers en est un exemple. L'auteur a outré sa pensée, et l'a rendue fausse par ces mots, *trop heureux*, qui approchent du ridicule à force d'exagération; car on sent bien que, s'il est *heureux*, en un sens, de *mourir pour ses rois*, il l'est beaucoup plus de vivre et de vaincre pour eux : *Ne quid nimis.*

Je finirai par un autre exemple, qui peut rendre sensible la différence qu'on doit observer entre les idées morales de la poésie didactique et celles qui conviennent à la tragédie ou à l'épopée. Dans celles-ci, il est de règle qu'elles offrent toujours un rapport manifeste et prochain à l'objet dont il s'agit, sans quoi elles ne sont plus qu'un lieu commun déplacé. Rien n'est plus connu que ces vers de *la Henriade* :

Amitié, don du ciel, etc.

Il faut voir comme ils sont encadrés. Il s'agit de l'amitié de Henri IV pour Biron.

Il l'aimait, non en roi, non en maître sévère,
Qui souffre qu'on aspire à l'honneur de lui plaire,
Et de qui le cœur dur et l'inflexible orgueil
Croit le sang d'un sujet trop payé d'un coup d'œil.
Henri de l'amitié sentit les nobles flammes :
Amitié, don du ciel, plaisir des grandes âmes,
Amitié que les rois, ces illustres ingrats,
Sont assez malheureux pour ne connaître pas !

M. Clément convient que les quatre premiers vers sont d'une véritable beauté; mais il ne voit dans les autres qu'*une exaltation qui dépare les vers précédens, un transport au cerveau.* Je les crois très-louables de toute manière, d'abord, par cette expression neuve des *illustres ingrats*, beaucoup plus heureuse que *le perfide généreux* de Corneille, qui est au moins bien hasardé; ensuite, parce que l'idée est tournée en sentiment, et enfin, parce que, se portant toute entière sur les rois qui ne connaissent point l'amitié, elle fait refléter l'intérêt sur Henri, qui la connaissait si bien. Mais supposons que l'auteur eût mis là ces deux autres vers non moins admirés, où il s'agit encore de l'amitié; mais dans un ouvrage didactique, dans un discours en vers, qu'il eût dit :

Amitié, don du ciel, plaisir des grandes âmes,

Sans toi tout homme est seul ; il peut, par ton appui,
Multiplier son être et vivre dans autrui.

Assurément ces deux vers sont fort beaux en eux-mêmes, là où ils sont : transportés dans cet endroit de *la Henriade*, ils en détruisaient tout l'effet ; ils gâtaient tout, ils glaçaient tout : on ne voyait plus le héros, ni l'amitié d'un roi pour son sujet, ni le chantre de Henri IV ; il ne restait qu'un lieu commun de morale et de rhétorique.

Concluons que, quand la maxime n'est ni appelée de loin, ni détachée du sujet, ni froidement raisonnée, ni prolixement déduite, loin de faire languir le style, elle en est une variété et un ornement.

Si Voltaire, en nous donnant sa *Henriade*, n'a point élevé la France au niveau de la Grèce, ni de l'Italie ancienne et moderne, la France a été bien plus loin de rien produire jusqu'ici qui, dans ce genre, approchât de Voltaire. Les mauvais poëmes du dernier siècle, grâces à Boileau, nous sont connus, du moins par le ridicule que ses vers ont attaché à leur nom ; mais ceux de ce siècle n'ont pas fait plus de bruit à leur mort qu'à leur naissance, et personne ne les a troublés dans la tranquille possession de l'oubli. Il n'y a nulle raison pour les en tirer ; et vous engager dans cette route, ce serait vous faire voyager dans un désert. Mais nous avons eu des poëmes en d'autres genres, bien inférieurs, il est vrai, à l'épopée, et dont plusieurs n'ont pas laissé de faire beaucoup d'honneur à notre littérature ; et il est juste de s'y arrêter avant de passer à la tragédie.

CHAPITRE II.

Des Poëmes héroïques et héroï-comiques, didactiques, philosophiques, descriptifs, érotiques, mythologiques, etc.

SECTION PREMIÈRE.

Le Poëme de Fontenoy. Le Poëme de la Loi naturelle. La Pucelle. La Guerre de Genève.

Le *Poëme de Fontenoy*, le seul du genre héroïque dont on se souvienne, surtout à cause du nom de Voltaire, est peu digne de l'auteur de *la Henriade*. Il n'y a nulle imagination, et la versification en est généralement médiocre et négligée. Il fut composé avec une précipitation dont il s'est toujours ressenti, malgré les nombreux changemens que l'auteur y fit dans sept éditions consécutives, enlevées en peu de temps. C'était la nouvelle du jour : la France était ivre de cette journée et de Louis XV ; Voltaire était, pour un moment, le poëte de la cour ; et ce moment, celui de sa fortune, ne fut en rien celui de son génie. C'est pour la cour qu'il fit alors *la Princesse de Navarre* et *le Temple de la Gloire* ; et c'est à propos de l'une de ces deux pièces, dont il apprécia bientôt la valeur, qu'il fit ces vers, rapportés depuis dans ses Mémoires :

Mon Henri quatre et ma Zaïre,
Et mon américaine Alzire,
Ne m'ont valu jamais un seul regard du Roi :
J'avais mille ennemis avec très-peu de gloire.
Les honneurs et les biens pleuvent enfin sur moi
Pour une farce de la foire.

Il avait en effet obtenu la place d'historiographe et celle de gentilhomme ordinaire : mais sa fortune de cour ne dura guère plus long-temps que les

pièces qui la lui avaient procurée. Celle dont il fut redevable au marquis d'Argenson, ministre de la guerre, l'un de ses protecteurs, et à l'amitié de Pâris-Duverney, qui avait alors un grand crédit, fut plus solide et plus durable : c'était un intérêt dans l'entreprise des vivres de l'armée, qui lui valut huit cent mille francs, et fut une des sources de son opulence.

Il jeta son poëme sur le papier, aux premières nouvelles de la victoire et ne cessa, pendant huit jours, d'y changer et d'y ajouter quelque chose suivant les avis qu'il recevait de l'armée, ou les reproches et les demandes qu'occasionait l'envie d'être nommé dans l'ouvrage. Cette manière de faire un poëme, comme on pourrait tout au plus faire un chapitre d'histoire, était un piége pour le talent, sans être une excuse pour l'auteur. Il voulut enfin justifier par l'empressement du patriotisme cette *folle vitesse* (1) que réprouve Boileau, et qui réduisit à une ébauche très-faible et très-défectueuse, à quelques vers près, ce qui pouvait fournir un véritable poëme. Il y eut encore plus de critiques que d'éditions, et cette fois les unes avaient raison contre les autres, et ce n'en est pas le seul exemple. Les critiques en vers étaient assez plates, et pourtant la malignité, toujours si contente de trouver en défaut l'homme supérieur, donna beaucoup de vogue à la *Requête du curé de Fontenoy*, facétie du poëte Roy, où il n'y avait de plaisant que ces quatre vers :

On m'a fait encor d'autres torts.
Un fameux monsieur de Voltaire
A donné l'extrait mortuaire
De tous les seigneurs qui sont morts.

Et cela était assez vrai. On rappela le passage du Rhin de Despréaux, et il était encore vrai que ce morceau, qui n'est qu'un épisode d'une de ses épîtres, est fort au-dessus du *Poëme de Fontenoy*, et pour l'invention, et pour le style.

Au pied du mont Adulle, entre mille roseaux,
Le Rhin, tranquille et fier du progrès de ses eaux,
Appuyé d'une main sur son urne penchante,
Dormait au bruit flatteur de son onde naissante, etc.

Ces vers parfaits, ces vers admirables par la richesse d'expression, par le choix des épithètes et par la cadence; ces vers, dignes de Virgile, valent mieux pour un connaisseur que trois ou quatre cents vers d'une facilité quelquefois brillante, et le plus souvent fautive, et, de plus, tout le reste de l'épisode répond à ce début.

En général, la prodigieuse facilité de Voltaire a été et devait être un écueil pour lui dans les genres de poésie noble, où il ne pouvait être ni soutenu ni excusé par le grand pathétique, comme dans la tragédie, et qui, n'ayant pas cette ressource si féconde et si puissante chez lui, exigent par eux-mêmes le travail particulier du vers; telles sont entre autres l'épopée et l'ode. Il a conduit sa *Henriade* à un assez haut degré de poésie de style, parce qu'il la retravailla long-temps, et cependant il y a laissé encore beaucoup à désirer. Mais ses odes, qui ne sont pas une œuvre de longue haleine, non plus que son *Poëme de Fontenoy*, et qu'il n'a pas soignées davantage, sont encore plus médiocres.

Je ne citerai rien de ce poëme parce qu'on n'en a presque rien retenu, si ce n'est un vers qu'on est fâché d'y voir, et qui prouve que, dans l'auteur, le philosophe pouvait quelquefois céder au courtisan.

---

(1) Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse.

BOILEAU.

L'Anglais est abattu,
Et la *férocité* le cède à la vertu.

Il ne sert de rien de dire dans une note que ce *reproche ne tombe que sur les soldats, et non pas sur les officiers:* ce vers blesse toutes les bienséances. Il sied toujours mal aux vainqueurs d'injurier les vaincus; et il ne sied pas à un philosophe d'ignorer que le soldat anglais n'est pas plus *féroce* que le soldat français : tout dépend en ce genre, chez toutes les nations civilisées, des circonstances et des chefs. Comment Voltaire, qui a tant reproché à La Baumelle, et non sans fondement, d'insulter les nations par des généralités injurieuses, s'est-il permis cette grossière injure contre un peuple que partout ailleurs il vante, et quelquefois trop? Versailles lui en sut peu de gré, et la postérité le lui reprochera.

Il réussit mieux dans le *Poëme de la Loi naturelle*, non qu'il ait approché en rien de l'étendue du plan, de la hauteur des idées, des développemens vastes, et de la diction énergique et rapide qui distingue *l'Essai sur l'Homme*, que lui-même appelait un ouvrage divin. Ce n'est pas en ce genre que Voltaire pouvait lutter contre le génie : il n'eut jamais de grandes conceptions que dans la tragédie; et s'il a su habiller la philosophie en vers, ce fut toujours une philosophie assez commune quand elle était vraie, et dont tout le mérite était dans l'intérêt des couleurs. *La Loi naturelle* n'est pas même proprement un poëme : ce sont quatre épîtres morales, dont la marche est assez vague, et où l'auteur s'est même permis le mélange du familier. Il n'a pas de peine à prouver l'existence d'une loi naturelle contre des objections aussi connues que les réponses qu'on y a faites mille fois; mais il ne s'est pas aperçu non plus qu'on affaiblissait le respect pour cette loi, en laissant apercevoir le mépris pour la loi révélée, qui en est le complément et la sanction. Il n'a pas songé davantage que des satires triviales contre les Capucins ne sont pas des argumens philosophiques, et sont même souvent, dans des écrits sérieux, une bigarrure de mauvais goût. Au reste, il ne s'agit ici que du mérite poétique, et celui de son ouvrage consiste dans cet art qui lui était familier, d'animer le raisonnement par l'imagination, et de répandre sur des idées abstraites des teintes douces du sentiment, comme dans ce morceau, le meilleur de tous sans contredit, mais qui n'est pas le seul qu'on puisse citer :

Dans nos jours passagers de peine et de misères,
Enfans d'un même Dieu, vivons du moins en frères;
Aidons-nous l'un et l'autre à porter nos fardeaux (1) :
Nous marchons tous courbés sous le poids de nos maux;
Mille ennemis cruels assiégent notre vie,
Toujours par nous maudite, et toujours si chérie.
Quelquefois, dans nos jours consacrés aux douleurs,
Par la main du plaisir nous essuyons nos pleurs.
Mais le plaisir s'envole, et passe comme une ombre:
Nos chagrins, nos regrets, nos pertes sont sans nombre.
Notre cœur égaré, sans guide et sans appui,
Est brûlé de désirs ou glacé par l'ennui.
Nul de nous n'a vécu sans connaître les larmes.
De la société les secourables charmes
Consolent nos douleurs, au moins quelques instans,
Remède encor trop faible à des maux si constans.

---

(1) Voltaire ne se doutait peut-être pas qu'il traduisait ici saint Paul mot à mot. *Alter alterius onera portate, et sic adimplebitis legem Christi.* « Portez les fardeaux les uns des autres, et c'est ainsi que vous accomplirez la loi de Jésus-Christ ».

Ah ! n'empoisonnons pas la douceur qui nous reste.
Je crois voir des forçats dans leur cachot funeste,
Se pouvant secourir, l'un sur l'autre acharnés,
Combattre avec les fers dont ils sont enchaînés.

Cette heureuse comparaison est de Pope, et ce n'est pas le seul emprunt que l'auteur ait fait à cet illustre Anglais. Celui-ci a des beautés de tous les genres, et qui sont à lui; mais il a moins de cet intérêt de style particulier à Voltaire dans tous les sujets, et qui a tant contribué à le faire relire.

La Loi naturelle, adressée d'abord au roi de Prusse, et faite à Berlin, fut dédiée, dans une édition subséquente, à la sœur de ce prince, la margrave de Bareith, chez qui Voltaire passa quelque temps après ses brouilleries avec Frédéric. Nous avons même le nouvel exorde qu'il fit alors pour cette princesse, et qu'il rejeta depuis dans des variantes, lorsque, réconcilié avec le roi, il rétablit la première version. Mais ce que très-peu de gens connaissent, et ce qui offre une anecdote fort singulière, ce sont les vers que le ressentiment lui dictait alors contre ce Frédéric qu'il avait tant exalté. Jamais ils n'ont été imprimés; mais il est bien extraordinaire qu'il les adressât à la sœur du monarque, qu'il peignait comme on va le voir :

Julien s'égarant dans la religion
Infidèle à la foi, fidèle à la raison,
Ne s'écarta jamais de la loi naturelle.
« Frédéric aujourd'hui l'a pris pour son modèle :
» Vainqueur des préjugés, savant, ingénieux,
» Environné des arts, éclairé par ses yeux ;
» Assemblage éclatant de qualités contraires,
» Écrasant les mortels, et les nommant ses frères,
» Misanthrope et farouche avec un air humain,
» Souvent impétueux et quelquefois trop fin,
» Modeste avec orgueil, colère avec faiblesse,
» Pétri de passions, et cherchant la sagesse,
» Dangereux politique et dangereux censeur,
» Mon patron, mon disciple et mon persécuteur.
» C'est en vain qu'il se fait une secrète étude
» De se cacher sa faute et son ingratitude.
» Dans la bouche d'un autre il hait la vérité ;
» Elle parle à son cœur en secret révolté,
» Elle parle, il l'écoute, il voit son injustice ;
» Sa raison, malgré lui, rougit de son caprice ».
On insiste, on me dit, etc.

Pour interpoler ce passage, l'auteur n'eut besoin que de supprimer ce vers, l'un des quatre du portrait de Julien, qui se trouve dans toutes les éditions :

Scandale de l'Église et des rois le modèle. (1)

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce portrait d'un roi *philosophe*, tracé par un poëte *philosophe*, c'est que la plupart des traits les plus caractéristiques conviennent parfaitement, comme l'expérience l'a prouvé,

(1) Il faut croire que l'auteur retranchait au moins de ce *modèle* la persécution contre les Chrétiens, puisqu'il se déclare ennemi de toute persécution : l'histoire en a retranché beaucoup davantage, et l'on ne comprend pas trop comment le philosophe Voltaire aimait tant le superstitieux Julien, si ce n'est peut-être parce que Julien détestait le christianisme. Mais Voltaire détestait aussi les Juifs, et il dit quelque part : *Il ne faut pourtant pas les brûler*.

à ces sophistes qui représentent tous ensemble ce qu'ils appellent la *philosophie du dix-huitième siècle.*

Modeste avec orgueil, colère avec faiblesse....
. . . .
Pétri de passions et cherchant la sagesse....
. . . .
Misanthrope et farouche avec un air humain....
. . . .
Écrasant les mortels, et les nommant ses frères....
. . . .

Les voilà bien, et il n'y aura pas moyen de démentir l'histoire, qui n'aura que trop de preuve contre eux.

Comme je ne prétends ici m'astreindre à aucun ordre, en traitant de ces poëmes de tout genre, je passerai tout de suite, pour assurer ce qui concerne ceux de Voltaire, à celui qui a malheureusement fait le plus de bruit, et dont le titre seul rappelle un scandale si déshonorant pour notre siècle (1), qu'il n'y a point d'homme véritablement honnête qui ne rougisse en prononçant le nom de cet ouvrage, je ne dis pas seulement par respect pour la morale et la religion, mais même pour cette décence qui est une des lois sociales reçues chez tous les peuples policés. La vogue inouïe dont il a joui depuis sa naissance clandestine jusqu'à sa publicité avouée, sera un témoignage contre nous dans la dernière postérité, et déposera à jamais de la profonde dépravation d'un peuple qui a reçu ce livre avec avidité, et de l'inexcusable connivence du gouvernement qui l'a toléré. On aura peine à croire que le débit en ait été permis publiquement, permis partout; et il est hors de doute que, dans le dernier siècle, la plus rigoureuse animadversion aurait été exercée contre l'ouvrage; que l'indignation universelle eût suffi même pour en faire justice; et que l'auteur, quel qu'eût été son talent et son nom, n'aurait trouvé d'asile nulle part dans l'Europe entière. Il fallait toute la corruption qui, à dater de la régence, a toujours été croissant parmi nous, pour que l'autorité ne s'aperçût pas qu'un ouvrage de ce genre, tel qu'on n'en connaissait point de semblable avant nos jours, était un attentat public contre tout ce qu'il y a de sacré parmi les hommes. L'autorité et tous ses agens quelconques ne pouvaient pas en témoigner trop d'horreur, s'ils en avaient compris les conséquences. On n'aurait pas osé en parler devant un homme en place, ni devant une femme honnête, si toute pudeur n'eût pas été perdue au moment où la classe qui donnait le ton accoutuma la foule imitatrice à prendre pour supériorité d'esprit une funeste légèreté de pensées, de paroles et de mœurs, qui avait, aux yeux des sots, l'air d'être au dessus de tout, parce qu'elle n'avait la mesure de rien. Tel était déjà l'esprit du monde et des sociétés qu'on nommait particulièrement le monde, si bien dépeint dans *le Méchant*, qui est de 1747; et ce fut dix ans après que parut *la Pucelle.*

Jamais l'impudence du vice et du blasphème n'avait été porté à ce point; et quoique le vice y fût souvent de la plus dégoûtante crapule, et le blasphème inepte ou grossier, tel était déjà l'attrait de l'impiété hardie et de la débauche effrontée, que ce même écrivain, pour qui l'on s'était montré

( ) L'auteur est ici d'autant plus obligé de parler avec cette juste sévérité d'un ouvrage si outrageant pour les mœurs, qu'il avait eu la coupable indulgence de chercher à l'excuser dans l'*Éloge de Voltaire*, et dans un temps où, avec de l'esprit et de jolis vers, on faisait tout oublier. Il ne peut donc s'élever trop contre un scandale qu'il a eu le malheur de partager.

si sévère jusque dans ses chefs-d'œuvre, parut ne trouver presque plus que des approbateurs, et avoir fait de ses lecteurs autant de complices. Il n'y a point de livre qui ait été plus répandu, plus généralement lu, plus souvent cité. Toute la jeunesse le sut par cœur, et en fit sa *philosophie;* les vers de *la Pucelle* devinrent le catéchisme de cet âge qui prend si volontiers pour loi l'absence de tout frein; et si l'on réfléchit à tout le mal qu'a fait et dû faire ce poëme, on avouera qu'un gouvernement tombe dans la plus étrange inconséquence lorsqu'il interdit la vente des poisons, et qu'il autorise ou tolère le débit de pareils livres.

Il serait inutile de se rejeter ici sur la licence qu'on a paru excuser jusqu'à un certain point dans de petites pièces détachées, telles que les épigrammes de Rousseau, qui pourtant n'ont jamais trouvé grâce aux yeux de quiconque avait des principes, ni même aux yeux de l'auteur qui en a demandé pardon. Il y a l'infini entre une saillie de quelques vers et vingt chants d'ordures, d'immoralité et d'irréligion, et je ne puis que plaindre ceux qui taxeraient mon jugement de rigorisme. Il serait d'ailleurs impraticable de l'appuyer ici d'aucune preuve de détail : mais n'est-ce pas la plus forte de toutes, que l'impossibilité absolue, je ne dis pas de citer, mais d'indiquer ou de rappeler, de quelque manière que ce soit, rien de ce qui fait frémir à toutes les pages l'honnêteté, la pudeur, la morale et la religion, au point que la décence publique serait trop blessée de la seule indication, du seul souvenir des idées obscènes ou sacriléges qu'il faudrait réveiller dans les esprits?

Considérée seulement sous les rapports de l'art, *la Pucelle* est encore une espèce de monstre en épopée comme en morale. Je passe même sur le premier dénoûment du poëme, quoiqu'il soit bien certainement de l'auteur, qui lutta vingt ans contre l'opinion de tous ses amis réunis pour le conjurer, du moins au nom du bon goût, de rejeter ces fantaisies bizarres et sales qu'il croyait piquantes, et de ne pas aller au-delà de l'Aretin, s'il voulait approcher de l'Arioste. Il ne tiendrait qu'à moi de rapporter les propres paroles de la défense qu'il leur opposait, si elle n'était à peu près de la même nature que ce dénoûment. Il céda enfin, surtout à l'espérance dont on le flatta, qu'en terminant l'ouvrage d'une manière au moins humaine, et non pas bestiale, supprimant ou atténuant les morceaux les plus renforcés en impiétés, ou les plus injurieux aux puissances, il obtiendrait une entière tolérance pour le débit de l'ouvrage. C'est en effet ce qu'il fit et ce qu'il obtint; et il prit alors le parti de rejeter tout ce dernier chant dans les falsifications du poëme comprises parmi les variantes. Véritablement un nommé Maubert, qui donna la première édition subreptice, y avait inséré nombre de morceaux de sa façon, mais d'une telle platitude, qu'il était impossible à tout homme un peu instruit de ne pas apercevoir la supposition. Aussi peut-on assurer que ces morceaux n'ont rien de dangereux : il est plus aisé de contrefaire l'impiété que le talent; et quoique celui-là fût ici le plus facile de tous, cependant, il est si marqué dans la versification de *la Pucelle*, qu'il n'y avait pas moyen de prendre Maubert pour Voltaire; et si Voltaire eût écrit comme Maubert, il n'aurait pas fait grand mal (1).

(1) Non-seulement il est notoire que cet ancien chant de l'*Ane* était entièrement de lui, mais je puis affirmer, d'après une copie originale que j'ai eue entre les mains, que l'auteur, par différentes raisons de convenance, a rangé parmi les falsifications beaucoup de morceaux qui lui appartenaient en propre, notamment celui qui regardait la marquise de Pompadour, et qui commence par ce vers :

Telle plutôt cette heureuse grisette, etc.

Ce changement dans la fin de son poëme en nécessita d'autres dans le cours de l'ouvrage, et fut pour lui une occasion de le revoir en entier. Il sacrifia aussi l'épisode de Corisandre, qui était à peu près dans le même goût, si ce n'est qu'un muletier en était le héros. Il substitua quelques épisodes nouveaux, toujours fort libres, mais moins licencieux, tels que celui d'Arondel et de Rosamore, et celui de Dorothée, tuée par Tirconel, qui se trouve être son père. Ces pièces de rapport n'étaient pas difficiles à placer dans une machine où rien ne se tient; car il n'y a aucun plan, aucune marche, aucune liaison dans la fable, et surtout pas le moindre germe d'intérêt. Il n'a su ni piquer le lecteur par la curiosité comme l'Arioste, ni l'émouvoir par des situations, ni l'attacher par des caractères. Le poëte italien, en donnant l'essor à son imagination folâtre, n'a point négligé les occasions de parler au cœur dans ses beaux épisodes; il ne repousse point le pathétique quand il se présente, et ne gâte point par une gaité déplacée ce qui est fait pour être touchant. Dans toutes ces parties, Voltaire est à mille lieues de lui; c'est la plus grande pénurie d'invention opposée à la plus grande richesse; et c'est bien ici que l'esprit de la satire a tué l'esprit épique; car le poëme héroï-comique est aussi un genre d'épopée, et *le Lutrin* en a été la preuve parmi nous. Mais l'auteur de *la Pucelle*, n'a eu qu'un objet; il y a tout rapporté et tout sacrifié: c'est contre la religion qu'il dresse toute la machine de son poëme. Préoccupé de ce seul dessein, il a commencé par oublier même ce qu'il devait à son opinion propre et à l'honneur de son pays; il a livré au ridicule et à l'outrage la mémoire d'une héroïne, qu'il appelait dans sa *Henriade*,

> Une illustre amazone,
> Vengeresse des lis et le soutien du trône,

et dont il ne parle dans son *Histoire générale* qu'avec estime et respect. Il s'indigne, et avec le monde entier, contre la basse cruauté de ses bourreaux; mais si le bûcher de la courageuse Jeanne-d'Arc a déshonoré un gouvernement ennemi qui l'éleva, que dire d'un écrivain français qui, au lieu d'y jeter des fleurs et de l'arroser de larmes, l'a couvert de fange et d'ordure?

---

et qui finit par ceux-ci:

> Sa vive allure est un vrai port de reine,
> Ses yeux fripons s'arment de majesté,
> Sa voix a pris le ton de souveraine,
> Et sur son rang son esprit s'est monté.

Il était aussi impossible que Maubert ou La Baumelle, autre falsificateur, eût fait ces vers, qu'il l'était que Voltaire eût fait ceux de Maubert ou de La Baumelle. Ce n'est pas que le portrait fût aussi vrai qu'il est piquant; je ne parle ici que de l'excellente tournure des vers; car d'ailleurs la favorite dont il est ici question n'eut jamais rien qui ressemblât à une *reine*, et garda toujours à la cour le maintien et le ton d'une petite *bourgeoise*, *élevée à la grivoise*, comme le disait fort bien le comte de Maurepas dans ses couplets si connus.

Ces autres vers,

> . . . . . . Louis le quatorzième,
> Aïeul d'un roi qu'on méprise et qu'on aime,

étaient aussi de Voltaire. Ceux où Thib. et Villars sont peints comme

> Imitateurs du premier des Césars,

sont de lui. Ceux où il attribue le même cynisme, en vers cyniques, à

> Cet auteur-roi, si dur et si bizarre, etc.,

sont de lui; et les deux seigneurs français étaient de tout temps ses *amis*, et la marquise lui avait rendu les plus grands services, et il n'en était encore avec Frédéric qu'au ton de la cajolerie et de l'admiration.

Tous ses épisodes (et il n'y a guère autre chose dans son poëme) rentrent dans le même dessein. S'il conduit son lecteur dans l'enfer, c'est pour y placer tous les saints du paradis ; s'il fait chanter des hymnes dans le ciel, c'est pour y faire la parodie la plus mensongère de l'Ancien Testament. Il y oppose, il est vrai, l'éloge de l'Evangile (dont il s'est moqué mille fois), apparemment pour faire un contraste, sans s'embarrasser de la contradiction. S'il trace les amours d'Agnès et de Monrose, c'est pour donner à celui-ci un aumônier pour rival, et pour établir en principe que

> Tout aumônier est plus hardi qu'un page.

S'il fait entrer Chandos dans une chapelle, c'est pour mettre la débauche jusque sur l'autel, ce que personne, que je sache, n'avait encore osé. S'il livre Dorothée à l'inquisition, c'est pour représenter un archevêque incestueux, calomniateur et assassin. S'il donne un confesseur à Charles VII, c'est pour montrer une autre espèce d'infamie. Toutes ces fictions sont sans contredit très-irréligieuses et très-immorales ; mais où en est le mérite d'invention ? Ce n'est sûrement pas celui de l'Arioste.

Que sera-ce si nous decendons à celles où il semble avoir pris à tâche d'épuiser le cynisme, aux aventures de son Grisbourdon, de son muletier, de son Chandos, de son Hermaphrodix, dont il a toujours regretté le premier nom ? Il y a dans l'Arioste une historiette fort indécente, celle de Joconde ; mais du moins elle est ingénieuse et amusante, et c'est la seule de cette espèce. Mais où est le mérite, où est l'agrément, où est l'imagination que l'on puisse louer dans tout ce que je viens de rappeler, et dans vingt autres endroits semblables ? Où est même cette sorte de vraisemblance qui doit se trouver dans toute fiction, quand l'auteur fait courir Jeanne à travers champs, montée sur un muletier qui marche à quatre pattes ? Faut-il s'étonner si le style même est alors analogue au fond des choses, si l'on rencontre nombre de vers tels que ceux-ci, qu'on peut au moins citer, parce qu'ils ne sont pas orduriers ?

> Jeanne, qu'anime une *chrétienne rage*,
> En s'éveillant lui détache un soufflet,
> A poing fermé, sur son vilain visage.

Que ceux qui se rappellent la scène et toutes celles dont le fond est le même, nous disent s'il y a là quelque chose qui rachète, au moins par le goût, ce qui peut être contraire aux mœurs ; si c'est là de la galanterie, ou de la volupté, ou de la gaîté, j'entends de celle des gens bien élevés. Il faut trancher le mot : si ce ne sont pas là des scènes de cabaret ou de corps-de-garde, qu'on me dise ce que c'est. Il y a, je le sais, deux ou trois tableaux de l'Albane il y en a cent de l'Aretin ou de Callot.

Mais où est donc la séduction de cet ouvrage ? Il faut l'avouer en gémissant de l'abus du talent : elle est généralement dans le style, qui étincelle d'esprit, dans une foule de vers heureux et piquans, dans une verve satirique, impie et libertine, aussi étonnante que déplorable, et qui est à la portée et au goût de bien plus de lecteurs que celle d'Homère, de Virgile, et même de l'Arioste, quoique celle-ci soit bien d'un autre mérite pour les connaisseurs et les gens de goût que celle de Voltaire. Avec l'esprit qu'il avait (et jamais personne n'en a eu davantage), quand on va jusqu'à se permettre tout, on doit prendre un prodigieux ascendant sur la multitude, et c'est un bien grand malheur pour elle et pour l'écrivain. Aussi est-ce avec son génie qu'il a fait tout ce qui est pour la postérité et pour les bons juges (car le génie ne saurait se dégrader tout-à-fait, et il y a un point où la supériorité ne saurait descendre), mais l'esprit se plie à tout, et c'est avec de l'esprit que Voltaire s'est emparé de la multi-

tide. Les amateurs ont des tableaux de Raphaël et du Titien : tous les libertins ont des Clinchetet.

S'il eût vraiment songé de rivaliser avec l'Arioste ; s'il n'eût pas mis ses petites passions avant tout, aurait-il oublié tous les principes de l'art au point d'insérer dans son poëme un chant tout entier qui n'a pas le plus léger rapport au sujet, celui où il compose une chaîne de galériens, où figurent Fréron, La Baumelle, Gauchat, Caveyrac, et tous ceux dont il voulait se venger à tort et à travers ? Concevez combien tout doit être forcé, même dans les détails, pour transporter au temps de Charles VII une satire personnelle contre des auteurs de nos jours ! Jamais il n'y eut de plus informe, de plus grossière et de plus inepte caricature que cet étrange hors-d'hœuvre, que l'on pourrait retrancher de l'ouvrage sans qu'il fût possible que le lecteur s'en aperçût. Mais lui-même regardait-il sa *Pucelle* autrement que comme un cadre où il pouvait faire entrer tout ce qui lui passait par la tête ? et on l'a lue comme il l'avait faite.

Enfin, il ne se pouvait pas que le style même, malgré la quantité de morceaux saillans et de vers bien faits, ne se ressentît quelquefois des vices du plan et du sujet. Quelquefois la plaisanterie y est froide par elle-même ; plus souvent elle est fausse, en ce que l'auteur parle au lieu du personnage ; et si ce dernier défaut que l'auteur a eu partout n'a pas nui beaucoup à l'effet de ses satires et de ses comédies, c'est que ce défaut ne frappe que les bons juges, et que le grand nombre ne voit que le trait. Quand il dit d'un homme dont on vient d'abattre la main dans une bataille.

Poton depuis ne sut jamais écrire,

on sent que le burlesque de Scarron n'a jamais rien eu de plus froid que cette bouffonnerie, et ce n'est pas la seule. Mais lorsque l'envie de railler à tout propos les choses saintes lui fait mettre dans la bouche de Dorothée, à l'instant où elle tremble pour les jours de son amant, ces deux vers :

Et j'ai trahi La Trimouille et l'Amour,
Pour assister a deux messes par jour.

Cette facétie fera rire le vulgaire : il n'y a que l'homme de sens qui comprendra que Chandos pouvait seul plaisanter de cette façon, et non pas Dorothée, qui est habituellement dévote, et alors au désespoir. Il n'est pas moins faux de faire dire à saint Denis :

Je suis Denis, *et saint de mon métier.*

Cette faute revient à tout moment. En général, l'auteur est aussi éloigné de la plaisanterie douce et folâtre, et de la franche gaîté de l'Arioste, que de l'heureuse abondance de ses créations. La plaisanterie dans *la Pucelle* a plus de sel que de grâce, et cela tient au caractère général et au dessein de l'auteur. L'Arioste voulait rire et faire rire, et n'en voulait à rien ni à personne ; et Voltaire en veut toujours aux Chrétiens, à la Bible, aux prêtres, aux moines, à ses critiques, aux savans, aux anciens, à tout et à tous.

Je ne dirai qu'un mot de *la Guerre de Genève*, qui n'est qu'une des taches de sa vieillesse ; misérable production, aussi mal conçue que mal écrite, et où son talent poétique parut même l'abandonner. Cette satire, ajoutée à tant d'autres, n'affligea que ses amis. Il était triste et honteux de voir Voltaire s'égayer de si mauvaise grâce sur les troubles d'une ville qui lui avait long-temps donné l'hospitalité, compromettre le nom de plusieurs amis qu'il comptait dans les deux partis, se moquer de Tronchin qu'il avait préconisé si long-temps comme *le premier médecin de l'Europe*, et comme *l'Esculape qui lui avait rendu la santé*, et ce qu'il y

de pis, vomir contre Rousseau, alors fugitif et proscrit, les plus brutales invectives, et lui reprocher, heureusement en très-mauvais vers, ses maladies, sa pauvreté et ses malheurs. Ce déchaînement atroce contre Rousseau remplit la moitié de l'ouvrage, et, pour cette fois, il n'y a pas même d'esprit. La fureur a tout ôté au satirique, jusqu'au sens commun: leçon frappante, qui nous avertit de ne violer jamais l'alliance naturelle de la morale et du talent, alliance si utile et si honorable pour tous les deux, et qu'on n'oublie pas sans nuire à l'un autant qu'à l'autre.

Il n'y a guère, dans les trois chants de ce prétendu poëme, qu'un endroit où l'on reconnaisse la plume de Voltaire, et cet art des rapprochemens, qui est un des moyens de sa composition. Il s'agit du papier imprimé:

Tout ce fatras fut du chanvre en son temps;
Linge il devint par l'art des tisserands;
Puis en lambeaux des pilons le pressèrent;
Il fut papier. Vingt têtes à l'envers
De visions à l'envi le chargèrent;
Puis on le brûle, il vole dans les airs,
Il est fumée aussi-bien que la gloire.
De nos travaux voilà quel est l'histoire.
Tout est fumée, et tout nous fait sentir
Ce grand néant qui va nous engloutir.

Ces vers sont excellens: la rapidité de cette transition inattendue,

Il est fumée aussi-bien que la gloire,

est admirable. Sans doute, il faut entendre par ce *grand néant* celui de la mort; car, quoique Voltaire ne crût pas à la résurrection des corps, il croyait assez à l'immortalité de l'âme, autant du moins qu'il pouvait croire à quelque chose.

SECTION II.

Des poëmes de la Religion *et de* la Grâce. *D'un autre poëme de* la Religion, *et de quelques autres poésies du cardinal de Bernis.*

Respirons un air plus pur, et passons à un ouvrage où le choix du sujet est d'abord un titre à notre estime. Le poëme de *la Religion* n'est pas un ouvrage du premier ordre, mais c'est un des meilleurs du second. L'auteur possédait sa matière; et son objet, contenu dans un seul vers,

La raison dans mes vers conduit l'homme à la foi,

est parfaitement embrassé. Ses preuves sont bien choisies, fortifiées par leur enchaînement, et déduites dans un ordre lumineux. Rien ne manque à la partie didactique; elle a le degré d'intérêt que peut lui donner la variété des mouvemens et l'art des transitions, et de temps en temps elle est relevée par des tableaux poétiques. Mais l'auteur, qui a si bien saisi tout ce que la religion donnait à son sujet, ne paraît pas avoir eu assez d'imagination pour en remplir l'étendue et la majesté. Les diverses parties du grand édifice de la religion, les merveilles et les figures de l'ancienne loi, cette merveille plus grande que toutes les autres, l'établissement de la loi nouvelle, pouvaient lui offrir des épisodes du plus grand effet, ouvrir même des sources de pathétique. Il y avait de quoi élever et émouvoir le lecteur, et il s'est trop borné à l'instruire et à le convaincre. Sans perdre de vue cet objet très-utile, la religion pouvait fournir une véritable épopée. Racine le fils ne l'y a pas vue, et peut-être n'y avait-il que son père qui fût capable d'y atteindre.

Nourri du moins à son école dans la pureté des principes, son style est sain, clair et correct, généralement assez soigné, souvent élégant; mais, si le plan n'a rien de cette imagination qui invente, la versification n'a pas non plus assez de cette poésie qui anime et vivifie tout. On compte les morceaux où elle s'est montrée, et l'on sent trop souvent dans le reste la sécheresse et l'uniformité du ton didactique, surtout dans les deux derniers chants. Il n'y en a que six: et, si un sujet si riche ne lui a pas paru en comporter davantage, cela seul prouverait qu'il ne l'avait pas vu tout entier, car il n'y avait à craindre que le trop d'abondance.

Racine le fils, sans être en rien un homme de génie, a donc été un écrivain d'un talent réel et distingué, un versificateur de bon goût. Sa marche n'est ni hardie, ni féconde, ni imposante; mais elle est sage et soutenue. Il y a un assez grand nombre de vers bien faits, et des morceaux qui sont d'un poëte. Les éditions multipliées de son poëme en ont prouvé le succès, et ce que les amateurs de poésie en ont retenu suffit pour le tirer de la foule. J'en citerai quelques endroits de différens genres, d'autant plus volontiers, que l'indifférence pour les matières religieuses a peut-être rendu cet ouvrage trop étranger, depuis quelques années, aux jeunes littérateurs, qui pourraient cependant sous plus d'un rapport, le lire avec fruit.

Les premiers chants sont ceux où il a répandu le plus de couleurs poétiques: elles se présentaient d'elles-mêmes dans les preuves de l'existence de Dieu, tirées du spectacle de ses œuvres.

Oui, c'est un Dieu caché (1) que le Dieu qu'il faut croire;
Mais, tout caché qu'il est, pour révéler sa gloire,
Quels témoins éclatans devant moi rassemblés!
Répondez, cieux et mers; et vous, terre, parlez!
Quel bras peut vous suspendre, innombrables étoiles?
Nuit brillante, dis-nous qui t'a donné tes voiles?
O cieux! que de grandeur et que de majesté;
J'y reconnais un maître à qui rien n'a coûté,
Et qui dans vos déserts a semé la lumière,
Ainsi que dans nos champs il sème la poussière.
Toi qu'annonce l'aurore, admirable flambeau,
Astre toujours le même, astre toujours nouveau,
Par quel ordre, ô soleil! viens-tu du sein de l'onde
Nous rendre les rayons de ta clarté féconde?
Tous les jours je t'attends; tu reviens tous les jours.
Est-ce moi qui t'appelle et qui règle ton cours?
Et toi, dont le courroux veut engloutir la terre,
Mer terrible, en ton lit quelle main te resserre?
Pour forcer ta prison tu fais de vains efforts,
La rage de tes flots expire sur tes bords.

Le poëte a fort bien rendu l'*aliusque et idem nasceris* d'Horace, en parlant du soleil. Mais quoique les vers sur la mer soient fort beaux, et particulièrement le dernier, il n'a pas égalé, à beaucoup près, le sublime du livre de Job: *Huc usque venies, et non procedes ampliùs*:

Tu viendras jusqu'ici, tu n'iras pas plus loin.

C'est Dieu qui parle à la mer, et qui seul peut parler ainsi.

Il est vrai que l'auteur termine ce morceau par trois vers qui ne sont qu'une déclamation vide de sens, et qui forment une très-mauvaise transition.

Fais sentir ta vengeance à ceux dont l'avarice
Sur ton perfide sein va chercher son supplice.

---

(1) *Verè tu es Deus absconditus.* Gen.

Hélas! *prêts à périr, t'adressent-ils leurs vœux?*
Ils regardent le ciel, secours des malheureux, etc.

A quel propos appeler ici *la vengeance* de la mer contre les navigateurs commerçans? Et pourquoi veut-il qu'ils *lui adressent leurs vœux*? Ce défaut de sens est du moins le seul qu'on trouve dans l'ouvrage. On peut aussi reprocher au goût de l'auteur quelques détails trop petits, comme celui-ci sur les superstitions vulgaires:

Verrons-nous sans pâlir tomber notre salière?

et ceux-ci sur les scolastiques:

Qui, le dilemme en main, prétendent de l'*abstrait*
Catégoriquement diviser le concret.

Ce jargon ne peut entrer tout au plus que dans une pièce badine, et jamais dans un sujet sérieux; mais ces taches sont très-rares.

Nous venons de voir des peintures nobles et grandes: en voici qui ont de la douceur, de la grâce et de l'intérêt. Il s'agit de l'éducation des oiseaux, qui n'a jamais été mieux traitée en poésie:

O toi qui follement fais ton dieu du hasard,
Viens me développer ce nid qu'avec tant d'art,
Au même ordre toujours, architecte fidèle,
A l'aide de son bec maçonne l'hirondelle.
Comment, pour élever ce hardi bâtiment,
A-t-elle en le broyant arrondi son ciment?
Et pourquoi ces oiseaux, si remplis de prudence,
Ont-ils de leurs enfans su prévoir la naissance?
Que de berceaux pour eux aux arbres suspendus!
Sur le plus doux coton que de lits étendus!
Le père vole au loin, cherchant dans la campagne
Des vivres qu'il rapporte à sa tendre compagne,
Et la tranquille mère, attendant son secours,
Échauffe dans son sein le fruit de leurs amours.
Des ennemis souvent ils repoussent la rage,
Et dans de faibles corps s'allume un grand courage.
Si chèrement aimés, leurs nourrissons un jour
Aux fils qui naîtront d'eux rendront le même amour.
Quand des nouveaux zéphyrs l'haleine fortunée
Rallumera pour eux le flambeau d'hyménée,
Fidèlement unis par leurs tendres liens,
Ils rempliront les airs de nouveaux citoyens:
Innombrable famille, où bientôt tant de frères
Ne reconnaîtront plus leurs aïeux ni leurs pères.
Ceux qui, de nos hivers redoutant le courroux,
Vont se réfugier dans des climats plus doux,
Ne laisseront jamais la saison rigoureuse
Surprendre parmi nous leur troupe paresseuse.
Dans un sage conseil par les chefs assemblé,
Du départ général le grand jour est réglé,
Il arrive, tout part: le plus jeune peut-être
Demande, en regardant les lieux qui l'ont vu naître,
Quand viendra ce printemps par qui tant d'exilés
Dans les champs paternels se verront rappelés.

Ce dernier trait est charmant; c'est emprunter l'art de l'auteur des *Géorgiques* pour nous intéresser aux animaux, en leur donnant nos sentimens. Il y a quelques vers faibles: *vivres* n'est pas bon en vers; mais la plupart de ceux-là sont pleins d'élégance. Celui de Virgile sur les abeilles qui combattent,

Ingentes animos angusto in pectore versant,

est ici transporté fort à propos, et ne pouvait pas être mieux rendu.

La manière dont Racine le fils explique et décrit l'harmonie des élémens fait voir que Voltaire n'est pas le seul qui ait osé, dès ce temps, mettre la physique en vers.

La mer, dont le soleil attire les vapeurs,
Par ses eaux qu'elle perd voit une mer nouvelle
Se former, s'élever et s'étendre sur elle.
De nuages légers cet amas précieux
Que dispersent au loin les vents officieux,
Tantôt, féconde pluie, arrose nos campagnes,
Tantôt retombe en neige et blanchit nos montagnes.
Sur ces rocs sourcilleux, de frimas couronnés,
Réservoirs des trésors qui nous sont destinés,
Les flots de l'Océan, apportés goutte à goutte,
Réunissent leur force, et s'ouvrent une route.
Jusqu'au fond de leur sein lentement répandus,
Dans leurs veines errans, à leurs pieds descendus,
On les en voit enfin sortir à pas timides,
D'abord faibles ruisseaux, bientôt fleuves rapides.
Des racines des monts qu'Annibal sut franchir,
Indolent Ferrarois, le Pô va t'enrichir
Impétueux enfant de cette longue chaîne,
Le Rhône suit vers nous le penchant qui l'entraîne;
Et son frère (1), emporté par un contraire choix,
Sorti du même sein, va chercher d'autres lois.
Mais enfin terminant leurs courses vagabondes,
Leur antique séjour redemande leurs ondes.
Ils les rendent aux mers; le soleil les reprend;
Sur les monts, dans les champs, l'aquilon nous les rend.
Telle est de l'univers la constante harmonie, etc.

La précision, le nombre, la richesse élégante des expressions et la variété des tours, se font ici remarquer partout. Le mérite de l'harmonie imitative et le choix des termes figurés ne se font pas moins sentir dans ces vers sur l'invention des arts:

La branche en longs éclats cède au bras qui l'arrache;
Par le fer façonnée, elle allonge la hache.
L'homme avec son secours, non sans un long effort,
Ebranle et fait tomber l'arbre dont elle sort;
Et, tandis qu'au fuseau la laine obéissante
Suit une main légère, une main plus pesante
Frappe à coups redoublés l'enclume qui gémit.
La lime mord l'acier, et l'or ille en frémit.
Le voyageur, qu'arrête un obstacle liquide,
A l'écorce d'un bois confie un pied timide.
Retenu par la peur, par l'intérêt pressé,
Il s'avance en tremblant: le fleuve est traversé.
Bientôt ils oseront, les yeux vers les étoiles,
S'abandonner aux mers sur la foi de leurs voiles, etc.

On voit que Voltaire, qui ne prodiguait pas les éloges (2), surtout en

---

(1) Le Rhin.

(2) On sent qu'il s'agit de Voltaire, quand il jugeait, et non pas quand il rendait des complimens épistolaires à quiconque lui en envoyait. Il ne faut pas confondre la politesse avec la critique.

poésie, n'avait pas tort de dire : *Le bon versificateur Racine, fils du grand poëte Racine.* Je l'ai entendu plus d'une fois réciter des passages du poëme de *la Religion*, entre autres celui où l'auteur fait parler Lucrèce, et le traduit en l'embellissant, avant de le réfuter :

Cet esprit, ô mortels! qui vous rend si jaloux,
N'est qu'un feu qui s'allume et s'éteint avec nous.
Quand par d'affreux sillons l'implacable vieillesse
A sur un front hideux imprimé la tristesse,
Que dans un corps courbé sous un amas de jours,
Le sang comme à regret semble achever son cours;
Lorsqu'en des yeux couverts d'un lugubre nuage
Il n'entre des objets qu'une infidèle image,
Qu'en débris chaque jour le corps tombe et périt,
En ruines aussi je vois tomber l'esprit.
L'âme mourante alors, flambeau sans nourriture,
Jette par intervalle une lueur obscure.
Triste destin de l'homme! il arrive au tombeau,
Plus faible, plus enfant qu'il ne l'est au berceau.
La mort du coup fatal frappe enfin l'édifice.
Dans un dernier soupir achevant son supplice,
Lorsque, vide de sang, le cœur reste glacé,
Son âme s'évapore, et tout l'homme est passé.

Il était plus aisé de surpasser Lucrèce que de lutter contre Virgile; cependant Racine le fils ne s'en est pas tiré trop malheureusement dans le tableau des triomphes d'Auguste et de la paix qui en fut la suite, et peut-être les derniers vers ne sont-ils pas inférieurs à l'original :

Dans ses nombreux vaisseaux une reine ose encore
Rassembler follement les peuples de l'Aurore.
Elle fuit, l'insensée, avec elle tout fuit,
Et son indigne amant honteusement la suit.
Jusqu'à Rome bientôt par Auguste traînées,
Toutes les nations à son char enchaînées,
L'Arabe, le Gélon, le brûlant Africain,
Et l'habitant glacé du nord le plus lointain,
Vont orner du vainqueur la marche triomphante.
Le Parthe s'en alarme, et d'une main tremblante
Rapporte les drapeaux à Crassus arrachés.
Dans leurs Alpes en vain les Rhètes sont cachés,
La foudre les atteint : tout subit l'esclavage.
L'Araxe, mugissant sous un pont qui l'outrage,
De son antique orgueil reçoit le châtiment,
Et l'Euphrate soumis coule plus mollement.

Notre langue n'offrait rien qui pût rendre la concision énergique, mais absolument latine, du *pontem indignatus;* mais l'imitateur l'a du moins balancée par la richesse et le nombre : le reste du morceau n'est pas moins soutenu.

Paisible souverain des mers et de la terre,
Auguste ferme enfin le temple de la guerre.
Il est fermé ce temple où, par cent nœuds d'airain,
La Discorde attachée, et déplorant en vain
Tant de complots détruits, tant de fureurs trompées,
Frémit sur un amas de lances et d'épées.
Aux champs déshonorés par de si longs combats
La main du laboureur rend leurs premiers appas.
Le marchand, loin du port, autrefois son asile,
Fait voler ses vaisseaux sur une mer tranquille, etc.

J'ai cité, il est vrai, ce qu'il y a de mieux; et une critique plus détaillée pourrait observer des vers négligés ou prosaïques; mais, en général, la diction ne tombe point au-dessous du genre, ni au point de faire méconnaître l'auteur des morceaux qu'on vient de voir.

Il était fort jeune lorsqu'il donna, pour son coup d'essai, le poëme de *la Grâce;* aussi est-il fort inférieur en tout à celui de *la Religion*, qui parut plus de vingt ans après. Cependant on apercevait déjà le même caractère de pureté et d'élégance, mais beaucoup moins marqué, et rien ne s'élève jusqu'à la grande poésie. La diction de l'auteur est timide, et trop dénuée de ces figures de style dont le sage emploi est une des parties du poëte. En voici un exemple:

Ses ondes dans leur lit *étaient* emprisonnées,

étaient n'est que de la prose: que l'auteur, plus mûr et plus avancé, eût mis,

Ses ondes dans leur lit roulaient emprisonnées,

c'était un beau vers.

La matière, d'ailleurs, était extrêmement délicate par elle-même, et très-peu favorable à la poésie. Non-seulement il est très-hasardeux de dogmatiser en vers, mais dans un sujet tel que celui de *la Grâce*, il est trop difficile de concilier l'expression poétique avec l'exactitude théologique. L'auteur n'a pas été là-dessus exempt de reproche; mais cet objet nous est ici entièrement étranger.

Nous avons de lui quelques autres écrits, des épîtres fort médiocres, quelques odes, dont la meilleure, celle sur *l'harmonie imitative*, donne assez heureusement le précepte et l'exemple; des *Réflexions sur la Poésie*, fort bonnes à mettre entre les mains des jeunes gens, comme propres à leur enseigner les principes et à leur faire connaître les anciens, mais pas assez substantielles ni assez approfondies pour être à l'usage des hommes instruits. Il avait étudié les anciens; mais il les juge quelquefois avec la complaisance d'un érudit, et ne les traduit pas comme son père les imitait. Ses traductions en vers de différens morceaux du théâtre grec sont extrêmement faibles. Il a mieux réussi dans celles du *Paradis perdu*, quoiqu'il n'atteigne pas à l'énergie de l'original; il avait fait en prose une traduction complète de ce même poëme, qui ne vaut pas celle de Dupré de Saint-Maur.

Ses *Remarques sur les tragédies de Racine*, en trois volumes, sont, comme on voit, un peu prolixes. Il y développe très-méthodiquement les premiers élémens de l'art dramatique, comme les règles des trois unités et autres du même genre, qui sont, à la vérité, la partie la plus facile de toutes: il y a chez lui à profiter pour les élèves dans cet art, et il en démontre très-bien la parfaite observation dans les pièces de son père. Mais quant à la véritable science dramatique, si étendue et si profonde, celle des moyens et des effets, elle lui était peu connue. Elle ne peut l'être à fond que des bons artistes, de ceux qui l'ont pratiquée avec succès et beaucoup méditée. Il s'en était peu occupé, et n'allait jamais au spectacle. Ses notes sur le style du grand Racine sont le plus souvent justes, mais généralement superficielles, quoiqu'on s'aperçoive qu'il est bien plus au fait de la versification que du théâtre.

Ses connaissances littéraires le firent entrer à l'académie des Belles-Lettres, et il le méritait. Son poëme de *la Religion* eût dû aussi lui ouvrir l'académie française, dont plusieurs membres, même de ceux qui n'étaient que gens de lettres, étaient loin de le valoir, tels que Duresnel, Foncemagne, Batteux, Hardion, etc. Il n'y fut point admis, soit que son extrême modestie l'empêchât de s'y présenter, soit qu'il fût écarté d'a-

bord comme janséniste, sous le règne de Fleury et de l'évêque de Mirepoix, ensuite comme écrivain religieux sous le règne de *la philosophie*. Il vécut dans la retraite et dans la paix du bonheur domestique, qui ne fut troublé qu'une fois, mais bien cruellement, par la mort de son fils unique, emporté à vingt ans sur la chaussée de Cadix, lors de l'inondation causée par le même tremblement de terre qui renversa Lisbonne. C'est au sujet de la fin malheureuse et prématurée de ce jeune homme, que son père chérissait d'autant plus qu'il promettait davantage, que l'auteur de *Didon* lui adressa ces stances touchantes :

Il n'est donc plus, et sa tendresse
Aux derniers jours de ta vieillesse,
N'aidera point tes faibles pas !
Ami, ses vertus ni les tiennes,
Ni ses mœurs doucés et chrétiennes
N'ont pu le sauver du trépas.

Cet objet des vœux les plus tendres
N'ira point déposer tes cendres
Sous ce marbre rongé des ans,
Où son aïeul et ton modèle
Attend la dépouille mortelle
De l'héritier de ses talens, etc.

Nous avons vu paraître récemment (1) un autre poëme de *la Religion*, ouvrage posthume du cardinal de Bernis; il est en dix chants : le sujet y est encore bien moins rempli que dans celui de Racine le fils, et l'exécution est bien inférieure. C'est toujours une réfutation des athées et des déistes, et ce n'est là qu'une partie du sujet. Le style n'est pas sans noblesse ni sans quelques beaux vers, surtout de pensées ; mais il est pauvre de poésie, monotone, négligé, nulle connaissance de la phrase poétique ; des vers faits un à un ou deux à deux, et le raisonnement porté jusqu'à l'argumentation métaphysique. Ce poëme eût fait peu d'impression il y a trente ans; qu'on juge de celle qu'il a pu faire de nos jours ! Il ne peut qu'édifier les amis de la religion, et c'est toujours un bien; mais il n'alarmera jamais ses ennemis.

Je dirai ici de suite un mot sur les autres poésies du même auteur, publiées il y a quarante ans, et qui sont peu de chose. Elles consistent dans quelques épîtres moitié sérieuses, moitié badines, mêlées d'affectation, de négligences et de quelques jolis vers. Il n'y en a qu'une qui soit de bon goût; elle est fort courte, et n'est pas très-analogue à l'état de l'auteur; c'est celle qui commence par ces vers :

Censeur de ma chère paresse,
Pourquoi viens-tu me réveiller
Au sein de l'aimable mollesse,
Où j'aime tant à sommeiller ?
Laisse-moi, censeur trop austère,
Goûter voluptueusement
Le doux plaisir de ne rien faire,
Et de penser tranquillement, etc.

C'est le ton de Chaulieu, plus soutenu ; mais c'est la seule pièce de ce ton. On vanta beaucoup autrefois, je ne sais pourquoi, l'*épître aux dieux Pénates* : elles est aussi incorrecte qu'inégale, et remplie de mauvais vers. La versification est un peu meilleure dans *les Quatre Parties du Jour*, qu'il ne fallait pas appeler un poëme; ce sont quatre petits morceaux qui

(1) Au commencement de 1787.

n'ont entre eux aucune liaison, et qui offrent des tableaux plus ou moins agréables pour le fond, mais plutôt enluminés que coloriés. C'est là qu'il voulut prendre une fois le ton sublime, qui n'était nullement le sien, mais qui en effet n'eût pas été déplacé. Il s'agit du soleil dans son midi.

Ce grand astre, dont la lumière
Enflamme les voûtes des cieux,
Semble, au milieu de sa carrière,
Suspendre son cours glorieux.
Fier d'être le flambeau du monde,
Il contemple du haut des airs
L'Olympe, la terre et les mers
Remplis de sa clarté féconde;
Et jusques au fond des enfers
Il fait rentrer la nuit profonde
Qui lui disputait l'univers.

J'ai vu des jeunes gens admirer ces vers qui sont absolument dans le goût de Claudien; ce n'est autre chose que de l'emphase et du faux. Il convenait peu de représenter le soleil comme *suspendu*, quand il paraît dévorer l'horizon; encore moins de faire *rentrer la nuit dans les enfers* à midi, quand elle doit y être depuis la naissance du jour. De plus, dans le système mythologique que l'on suit ici, le soleil ne peut pas *contempler du haut des airs l'Olympe*, qui est le séjour des dieux, qui n'est point éclairé par le soleil, et qui est fort au-dessus de lui, puisque c'est du haut de l'*Olympe* que Jupiter foudroie Phaéton qui conduit le char du Soleil. On peut prendre en général l'*Olympe* pour les cieux; mais ce n'était pas ici le cas, à cause de ces mots, *du haut des airs*, qui remettent les choses à leur place, et par conséquent font un contre-sens. Ces vers sont retentissans à l'oreille; c'est tout leur mérite, et il est loin de suffire pour les connaisseurs. Ce n'est pas ainsi qu'on pouvait joûter contre Rousseau, quand il traduit l'Ecriture dans ces superbes strophes:

Dans une éclatante voûte,
Il a placé de ses mains
Ce soleil qui, dans sa route,
Eclaire tous les humains.
Environné de lumière,
Cet astre ouvre sa carrière
Comme un époux glorieux
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

L'univers en sa présence
Semble sortir du néant.
Il prend sa course, il s'avance
Comme un superbe géant.
Bientôt sa marche féconde
Embrasse le tour du monde
Dans le cercle qu'il décrit;
Et, par sa chaleur puissante,
La nature languissante
Se ranime et se nourrit.

Voilà du vrai sublime; aussi est-il puisé à la source.

Un autre petit poëme du même auteur (1) *les Quatre Saisons*, est en-

---

(1) L'abbé de Bernis, qui vient de mourir, a été cité dans ce siècle comme un de ces exemples rares d'une fortune rapide et d'une élévation extraordinaire, qui frappe

core une suite de lieux communs de poésie descriptive, qui ne sont pas sans quelque mérite d'expression ; mais il y a dans les images plus d'abondance que de choix, et plus de luxe que de richesse. Il prodigue trop les fleurs, et ne les varie pas assez : c'est pour cela que Voltaire l'appelait *Babet la bouquetière*. Au reste, un véritable poëme sur le même sujet, *les Saisons*, de M. de Saint-Lambert, ont fait oublier cette esquisse fort médiocre, comme l'est en général tout ce qu'a fait cet écrivain.

SECTION III.

L'Art d'Aimer. Narcisse dans l'île de Vénus. Le Jugement de Pâris. Vert-Vert, et autres poésies de Gresset.

L'Art d'Aimer eut une grande réputation jusqu'au moment où il parut ; il en a conservé fort peu, et n'en méritait pas davantage, car il ne se mêla aucune espèce d'humeur au jugement qu'on en porta. Bernard n'avait jamais eu d'ennemis, et l'on peut dire même que, quand son poëme fut publié, l'auteur n'était plus, puisqu'il avait déjà perdu l'usage de sa raison. Il n'eut pas du moins le chagrin de voir le froid accueil que l'on fit à ce poëme, attendu depuis trente ans, et qu'il était de bon air de louer, parce que c'était une faveur d'être admis à en entendre la lecture. L'auteur, d'ailleurs, connu et caractérisé par la dénomination de *gentil Bernard*, était un homme d'un esprit doux et discret, plus jaloux de la considération que de la gloire, mais amoureux par-dessus tout du plaisir et de la table. On sait qu'il était secrétaire des dragons, bibliothécaire de Choisy, et jouissait d'environ trente mille livres de rente. Ce ne fut point à son talent qu'il dût cette fortune ; au contraire ce fut au sacrifice qu'il en fit. Il était atta-

---

d'autant plus qu'elle a moins de proportion avec le mérite et les moyens. Il vint à Paris fort jeune, n'y apportant que 1500 liv. de rente, le titre de comte de Lyon, une figure et un esprit agréables. Rien de tout cela n'était en recommandation auprès du vieux ministre de la feuille des bénéfices, l'évêque de Mirepoix, ni même du cardinal de Fleury; et ce fut ce dernier qui dit fort crûment à cet abbé : *Soyez sûr, Monsieur, que vous n'aurez rien tant que je vivrai ;* et l'abbé répondit fort plaisamment : *Monseigneur, j'attendrai.* Cet homme, qui se serait cru heureux alors d'obtenir une petite abbaye, était, quelques années après, archevêque, cardinal, ministre d'état, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, et signa le traité d'alliance entre la France et l'Autriche, qui renversa l'édifice de la politique de Richelieu. On l'a beaucoup reproché à l'abbé de Bernis : il paraît cependant qu'il n'en fut pas l'auteur ; que le traité qu'il ne fit que signer fut l'ouvrage de madame de Pompadour et du comte de Staremberg, et que les cajoleries de l'impératrice, prodiguées à la favorite, l'habileté de l'ambassadeur Staremberg à profiter de l'humeur qu'on avait contre le roi de Prusse, le souvenir des infidélités de ce prince dans la guerre de 1741, et le mépris qu'il laissait voir pour Versailles, pour Louis XV et sa maîtresse, furent les vraies causes de cette révolution politique, alors généralement blâmée, et dont les suites, qui, à la vérité, ne pouvaient pas être toutes prévues, ont été funestes aux deux maisons qui s'unissaient. De petites vanités flattées ou blessées furent cette fois l'origine très-réelle de grandes calamités publiques. Cependant la révolution française, qui doit nécessairement amener des changemens dans la politique de l'Europe, peut donner aussi une face toute-nouvelle aux rapports éventuels et prochains entre la France et l'Autriche : c'est un article pour l'histoire. Mais ceux qui ne méprisent pas les anecdotes quand elles font connaître les hommes et les cours, ne seront pas fâchés de savoir ce que l'abbé de Bernis, lorsqu'il eut 400,000 liv. de rente en bénéfices, aimait à raconter lui-même du premier argent qu'il avait reçu du roi. Il avait obtenu un petit logement au Louvre par le crédit de la marquise de Pompadour, qui goûtait beaucoup son esprit et ses chansons, surtout celles qu'il faisait pour elle : elle venait même de lui donner une toile de Perse pour meubler son nouvel appartement. L'abbé l'emportait sous son bras par

ché au maréchal de Coigny, homme d'une humeur un peu dure, et qui commença par lui défendre absolument de faire des vers, s'il voulait rester dans sa maison. Bernard en faisait toujours, et s'en cachait, se consolant d'ailleurs par les agrémens que lui procuraient partout son âge et sa gentillesse, excepté chez le maréchal, qui le traita toujours sévèrement, et ne permettait pas même qu'il mangeât avec lui. Cependant, à sa mort, il se reprocha le peu d'égards qu'il avait eus pour un serviteur de ce mérite, et, touché de sa patience et de sa soumission, il le recommanda vivement à son fils, en le priant de réparer ses torts, devoir que celui-ci se fit un plaisir d'acquitter, et qu'il acquitta pleinement.

L'ouvrage de Bernard vaut mieux que celui d'Ovide, comme on l'a déjà dit à l'article du poëte latin, et n'est pourtant qu'un fort médiocre poëme. Le sujet n'y est nullement rempli; ce serait bien plutôt l'art de jouir; et le plus grand défaut d'un poëme où l'amour devait jouer un si grand rôle, c'est qu'il y a de tout, hors de l'amour. Il paraît que l'auteur s'y est peint tout naturellement, et il était beaucoup plus voluptueux que sensible. Ses vers, pleins d'esprit, sont dénués de sentiment, et le caractère de son style y est même opposé. Il cherche partout l'élégance et la précision, mais avec un effort que l'on sent partout. Sa composition est tendue et pénible: rien n'y est fondu d'un jet; rien ne coule de source. On voit qu'il a fait un vers avec soin, et puis un autre vers avec le même soin; et, en travaillant le vers, il ne fait pas la phrase. Sans l'aisance et la facilité, il n'y a point de grâce; aussi Bernard est-il plus joli que gracieux; et quoiqu'il ne soit pas sans goût, il n'est pas exempt d'affectation. Ses tableaux de volupté, quoique les mieux faits et ceux de tous qu'il entendait le mieux, pèchent par l'indécence, qui n'est jamais, il est vrai, dans l'expression, mais dans le fond des objets. S'il y a quelque feu, c'est celui qui pétille sans échauf-

---

un escalier dérobé, quand il rencontra le roi qui montait. Louis XV, toujours curieux des petites choses, voulut savoir d'où il venait et ce qu'il portait. L'abbé, quoiqu'un peu embarrassé, le lui dit naïvement. *Tenez*, dit Louis XV en tirant de sa poche un rouleau de cinquante louis, *elle vous a donné la tapisserie, voilà pour les clous. Madame de Pompadour m'a dit beaucoup de bien de vous, j'aurai soin de vous.* Quelque temps après, il eut l'ambassade de Venise; et ce fut le commencement de sa fortune, qui n'aurait rien eu de fort singulier, s'il en fût resté là, car il était homme de qualité et de mérite.

Au reste, sa faveur ne fut pas longue. Il fut bientôt disgracié pour avoir voulu restreindre les clauses du traité de Versailles, extrêmement onéreuses pour la France; ce qui est une nouvelle preuve qu'il n'y avait pas eu une influence principale. Il fit place au duc de Choiseul, qui, revenant alors de Vienne, acheva de soumettre entièrement le cabinet de Versailles au ministère autrichien, en gouvernant l'un et influant sur l'autre. La favorite, qui n'avait pu souffrir de se voir contredire par un homme qui était sa créature, reprocha durement au ministre dépossédé *qu'elle l'avait tiré de la boue*. « Madame, lui dit-il, je n'ai point oublié vos bienfaits; mais je dois encore moins » oublier ceux de mon maître et les intérêts de l'état. Au reste, vous me permettrez de vous » observer qu'un comte de Lyon ne peut pas être tiré de la boue ». Cela était vrai, et la réponse était aussi noble que modérée. La disgrâce du cardinal de Bernis, aux yeux des justes appréciateurs, lui fit plus d'honneur que sa fortune: elle prouve qu'il était honnête homme; ce qui déjà commençait à n'être pas commun. Envoyé alors ambassadeur à Rome, il y passa les trente dernières années de sa vie avec un grand état, une grande considération, et, ce qui vaut mieux que tout le reste, une conduite sage, édifiante et ecclésiastique. Il n'aimait pas qu'on lui parlât des productions de sa jeunesse; et cela paraissait étrange à des Français qui avaient l'indiscrétion de le complimenter sur ce qu'il désirait qu'on oubliât. Mais l'étourderie française voulait absolument qu'un vieux prélat fût flatté d'être au niveau de Dorat, et ne voulait pas permettre qu'après être sorti de l'esprit de son état à trente ans, on y rentrât à soixante.

fer. En un mot, c'est un très-froid ouvrage, qui ne vaut pas, à beaucoup près, ce qu'il a coûté, où il y a beaucoup de vers ingénieux, et pas un morceau où l'on trouve la verve du poëte ni la sensibilité de l'homme.

Son début est remarquable par cette recherche de concision qui est piquante pour un moment, et qui fatigue bientôt par la continuité.

J'ai vu Coigny, la guerre et la victoire ;
Ma faible voix n'a pu chanter la gloire.
J'ai vu la cour ; j'ai passé mon printemps,
Muet aux pieds des idoles du temps.
J'ai vu Bacchus sans chanter son délire ;
Du dieu d'Issé j'ai dédaigné l'empire.
J'ai vu Plutus, j'ai déserté sa cour.
J'ai vu Chloé : je vais chanter l'Amour.

Je ne m'arrêterai pas davantage sur ce poëme, dont on a retenu très-peu de vers, quoique l'auteur ait l'air de les avoir faits tous pour être retenus. C'est une leçon pour ceux qui donneraient dans le même travers, et une preuve de plus en faveur de ceux dont on sait les vers par cœur, et qui s'étaient bien gardés de les faire de cette façon Nous retrouverons cet écrivain à l'article de l'opéra, dans lequel il a mieux réussi ; et nous parlerons en même temps de ses autres poésies.

Narcisse dans l'île de Vénus est aussi un ouvrage posthume, dont le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Comme cette fable est très-connue, ainsi que l'ouvrage latin, où tout le monde peut la lire, il est inutile de la rapporter, et je me bornerai à observer que ce qui peut figurer très-bien dans les *Métamorphoses* n'est pas toujours suffisant pour fournir un poëme ; et la fable de Narcisse est dans ce cas. Rien n'est moins intéressant qu'un homme amoureux de lui-même, et nous ne considérons ici que le talent d'écrire, assez marqué dans cet essai pour avoir rendu chère aux amateurs la mémoire de Malfilâtre, qu'une mort prématurée enleva à leurs espérances, après une vie agitée et douloureuse. Eux seuls à peu pres se souviennent de son poëme, parce qu'ils aiment les vers ; car, d'ailleurs, il est peu lu ; ce qui arrive toujours quand un ouvrage pèche par le sujet. Mais puisqu'il ne s'agit que de vers, voyez comme il peint la jeune Echo, amoureuse de Narcisse, écoutant Tirésias qui raconte à Vénus des aventures où le sort de Narcisse est annoncé.

Elle était fille ; elle était amoureuse,
Elle tremblait pour l'objet de ses soins.
C'était assez pour être curieuse ;
C'était assez : filles le sont pour moins.
Mais je ne veux fronder ce sexe aimable ;
Et pour Echo, sa faute est excusable.
Si cette nymphe est coupable en ceci,
Je lui pardonne ; Amour la fit coupable :
Puisse le sort lui pardonner aussi !
Discrètement et d'une main habile,
En écartant le feuillage mobile,
L'œil et l'oreille avidement ouverts,
Elle regarde, elle écoute au travers ;
Ne peut qu'à peine en ce petit asile
Trouver sa place, et craint de se montrer ;
Ne se meut pas, et n'ose respirer,
Sait ramasser son corps souple et docile ;
Se promettant, durant cet entretien,
D'épier tout, un mot, un geste, un rien :
Un mot, un geste, un rien, tout est utile.

C'est le ton de La Fontaine pour la naïveté ; et la peinture de la nymphe qui s'arrange pour écouter est égale à celle de l'amant de la *Flametta* (Flamette) de l'Arioste, quoique dans une situation différente. Il est glorieux de savoir, avant trente ans, prendre ainsi la manière des maîtres. Nous l'avons vu dans des tableaux agréables : nous l'allons voir imiter le Laocoon de Virgile, et passer, des couleurs douces et riantes, aux touches fortes et rembrunies.

Un bruit s'entend, l'air siffle, l'autel tremble.
Du fond des bois, du pied des arbrisseaux,
Deux fiers serpens soudain sortent ensemble,
Rampent de front, vont à replis égaux ;
L'un près de l'autre ils glissent, et sur l'herbe
Laissent loin d'eux de tortueux sillons ;
Les yeux en feu, lèvent d'un air superbe
Leur col mouvant, gonfle de noirs poisons ;
Et vers le ciel deux menaçantes crêtes,
Rouges de sang se dressent sur leurs têtes.
Sans s'arrêter, sans jeter un regard
Sur mille enfans fuyans de toute part,
Le couple affreux, d'une ardeur *unanime*,
Suit son objet, va droit à la victime (1),
L'atteint, recule, et, de terre élancé,
Forme cent nœuds autour d'elle enlacé ;
La tient, la serre, avec fureur s'obstine
A l'enchaîner, malgré ses vains efforts,
Dans les liens de deux flexibles corps ;
Perce des traits d'une langue assassine
Son col nerveux, les veines de son flanc ;
Poursuit, s'attache à sa forte poitrine,
Mord et déchire, et s'enivre de sang.
Mais l'animal que leur souffle empoisonne,
Pour s'arracher à ce double ennemi
Qui constamment sur son corps affermi
Comme un réseau l'enferme et l'emprisonne,
Combat, s'épuise en mouvemens divers,
S'arme contre eux de sa dent menaçante,
Perce les vents d'une corne impuissante,
Bat de sa queue et ses flancs et les airs.
Il court, bondit, se roule, se relève ;
Le feu jaillit de ses larges naseaux :
A sa douleur, à ses horribles maux
Les deux dragons ne laissent point de trève.
Sa voix perdue en longs mugissemens
Des vastes mers fait rententir les ondes,
Les antres creux et les forêts profondes.
Il tombe enfin, il meurt dans les tourmens,
Il meurt : alors les énormes reptiles
Tranquillement rentrent dans leurs asiles.

Il n'est pas d'usage de se servir du mot *unanime*, si ce n'est par rapport à ce qui est en nombre ; mais c'est peut-être la seule imperfection de ce grand morceau, qui est dans la manière antique. C'était celle de cet infortuné jeune homme, qui était né poëte, et c'est sur la manière qu'il faut juger les poëtes et les peintres, et non pas seulement sur un sujet. L'envie se hâte trop souvent de condamner un auteur quand ce choix n'a pas été heureux : mais le talent sait bientôt leur répondre dès qu'il a mieux choisi, et c'est ce qu'aurait fait Malfilâtre, s'il eût vécu. La matière, le plan, la disposition

(1) Un taureau qu'on allait immoler.

des parties, c'est ce qu'on appelle l'art, et il s'acquiert : Campistron même l'avait connu ; mais le don d'écrire en vers émane immédiatement de la nature ; il se perfectionne, et ne s'acquiert pas.

Quelquefois aussi ses premières lueurs sont trompeuses ; mais ce n'est pas quand elles sont aussi brillantes que celles qu'on vient de voir ici. Il y en avait cependant assez pour donner des espérances, dans le poëme intitulé *le Jugement de Pâris*, qui fut le coup d'essai d'Imbert, et le seul ouvrage de lui où il ait montré quelque talent. Le fond ne valait pas mieux que celui de *Narcisse*, et la versification n'était pas, à beaucoup près du même goût ni de la même force ; mais il y avait de l'agrément et de la facilité, et même quelques morceaux de poésie. Au reste, il faut observer qu'en général le vers à cinq pieds est le plus facile de notre langue ; il permet l'enjambement, se prête à toutes les suspensions de phrases et au mélange des tons. Nous y avons vu réussir jusqu'à un certain point des écrivains qui n'ont jamais pu soutenir le vers héroïque. Imbert essaya tout, et ne soutint rien. Il fit des tragédies, des comédies, des romans, des contes en vers et en prose. Tout est oublié depuis-long-temps, comme son poëme, qui, n'ayant aucun intérêt, a été entraîné dans le naufrage général. Je ne sais si l'on joue encore quelquefois son *Jaloux sans amour*, la seule de ses pièces qui ne soit pas morte en naissant. Il suffit qu'un acteur aimé affectionne un rôle, pour faire reprendre aujourd'hui un très-mauvais drame, surtout quand l'auteur est mort ; et l'on sait trop d'ailleurs que, depuis le bouleversement général produit par la révolution de 1789, il n'y a plus dans les arts ni dans les lettres de jugement public. Ce qui est certain, c'est que ce *Jaloux sans amour*, prôné dans les journaux que dirigeait l'auteur, n'est autre chose, pour l'intrigue, que le *Préjugé à la mode* très-gauchement retourné, et que les vers et le dialogue sont bien le plus maussade jargon et le plus insipide entortillage qui puisse attester les derniers progrès du mauvais goût.

Ce n'est assurément pas à Gresset, qui a si supérieurement manié le vers hexamètre dans le *Méchant*, que peut s'appliquer ce que j'ai dit de cette facilité du vers à cinq pieds, qui a été quelquefois une ressource pour la médiocrité. Ce rhythme est celui de *Vert-Vert*, et *Vert-Vert* est plutôt un conte qu'un poëme. Mais il a paru sous ce dernier titre; et quoi qu'il en soit du titre, il n'est pas possible de passer ici sous silence ce qui n'est, si l'on veut, qu'un badinage, mais un badinage si supérieur et si original, qu'il n'a pas eu d'imitateurs, comme il n'avait point de modèles. Il produisit, à son apparition dans le monde, l'effet d'un phénomène littéraire : ce sont les expressions de Rousseau dans ses Lettres, et il n'y a pas d'exagération. Tout devait paraître ici également extraordinaire : tant de perfection dans un auteur de vingt-quatre ans, un modèle de délicatesse, de grâce, de finesse dans un ouvrage sorti d'un collége, et ce ton de la meilleure plaisanterie, ce sel et cette urbanité qu'on croyait n'appartenir qu'à la connaissance du monde, et qui se trouvaient dans un jeune religieux; enfin la broderie la plus riche et la plus brillante sur le plus chétif canevas : il y avait de quoi être confondu d'étonnement, et les juges de l'art devaient être encore plus étonnés que les autres. Si quelque chose peut étonner davantage, c'est ce que Voltaire a imprimé de nos jours, que *Vert-Vert* et *la Chartreuse étaient des ouvrages tombés*. Est-il possible que l'on consente à déshonorer ainsi son jugement pour satisfaire son animosité? Et encore, sur quoi pouvait-elle être fondée? Jamais Gresset ne l'avait offensé en rien; au contraire, il avait fait de très-jolis vers en réponse aux détracteurs d'*Alzire*, en 1736, à l'époque même où le succès de *Vert-Vert* et de *la Chartreuse* lui donnait sur l'opinion une influence proportionnée à sa célébrité. Mais en 1760 il annonça qu'il avait renoncé

au théâtre par des motifs de religion, et c'en était assez pour que Voltaire ne lui pardonnât pas. Telle est *la tolérance philosophique :* elle n'a jamais eu un autre caractère. Dès lors Gresset se vit affublé, dans *le Pauvre Diable*, d'un couplet fort piquant, mais très-injuste, où l'on refuse au *Méchant* le titre de comédie, quoique Voltaire lui-même n'ait assurément rien fait en ce genre qui en approche, même de loin. Il reproche à cette pièce de n'être pas

Des mœurs du temps un portrait véritable ;

et c'est précisément, après le mérite du style, celui qui est le plus éminent dans cette comédie (1), la seule où l'on ait saisit le vrai caractère de notre siècle. Qui est-ce qui ne sait pas une foule de vers du *Méchant ?* On en peut dire autant de *Vert-Vert* et de *la Chartreuse ;* et je ne sais s'il existe des ouvrages en vers qui soient plus que ceux-là dans la mémoire des amateurs. Ce serait une raison pour n'en rien dire ici de plus ; mais je m'arrêterai un moment sur *la Chartreuse*, qui est susceptible de quelques observations, au lieu qu'il n'y a que des éloges à donner à *Vert-Vert*, qui, à quelques négligences près, est un morceau achevé.

Il y a beaucoup plus de fautes dans *la Chartreuse*, et cependant Rousseau la préférait à *Vert-Vert*, comme étant d'un ordre de poésie et de talent au-dessus des aventures d'un perroquet : je suis de l'avis de Rousseau. Les défauts de *la Chartreuse* sont d'abord l'abus de ce qui en fait en soi-même le principal attrait : l'aisance et l'abandon vont quelquefois jusqu'à la négligence marquée, et l'abondance jusqu'à la diffusion. Les phrases sont souvent longues et un peu traînantes, et l'auteur procède trop volontiers par l'énumération. Ainsi par exemple, lorsqu'il a dit :

Calme heureux, loisir solitaire,
Quand on jouit de ta douceur,
Quel antre n'a pas de quoi plaire?
Quelle caverne est étrangère
Lorsqu'on y trouve le bonheur,
Lorsqu'on y vit sans spectateur,
Dans le silence littéraire,
Loin de tout importun jaseur,
Loin des froids discours du vulgaire
Et des hauts tons de la grandeur ?

Il continue toutes ses phrases l'espace de cent cinquante vers, en les commençant par ces mêmes mots, *loin de ;* ce qui amène une foule de portraits tous différens et tous finis ; mais cette marche trop prolongée fait sentir la monotonie. De même quand il s'interroge sur les divers états qu'il pourrait embrasser s'il quittait le sien (que pourtant il quitta peu de temps après), il dit :

Irai-je, adulateur sordide,
Encenser un sot dans l'éclat,
Amuser un Crésus stupide,
Et monseigneuriser un fat ?

Il continue encore à parcourir toutes les professions, commençant toujours par la même formule interrogative ; et de là encore l'uniformité de tournure. Mais ce n'est pas du moins celle d'où *naquit un jour l'ennui*. Ici le défaut tient tellement à la manière naturelle de l'auteur qui semble se laisser aller, mais qui vous mène toujours avec lui ; les vers s'enchaînent si bien les uns avec les autres, ils roulent avec une harmonie si flatteuse,

(1) On en parlera en détail à l'article du théâtre.

que vous n'en sentez plus que le charme, et que le défaut disparaît. C'est l'avantage d'un heureux naturel, de faire passer avec lui ce qu'il peut avoir de défectueux. D'ailleurs, il faut songer que la longueur des phrases est infiniment moins sensible dans les vers à quatre pieds que dans l'hexamètre; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que Gresset, si périodique dans ce genre de rhythme, est aussi rapide, aussi léger, aussi précis qu'il soit possible dans les grands vers du *Méchant*. Sa *Chartreuse* est une sorte d'épanchement poétique d'un caractère tout particulier, et qu'il n'a eu que cette fois. *Les Ombres* et *l'Epître au père Bougeant* s'en rapprochent un peu; elles sont plus soignées, les phrases sont plus circonscrites, mais elles n'ont pas, à beaucoup près, l'entraînement et la séduction de *la Chartreuse*: le piquant des idées et l'éclat des figures sont loin d'y être les mêmes, quoiqu'on les y retrouve de temps en temps, comme dans ce début de l'épître que je viens de nommer.

De la paisible solitude,
Où, loin de toute servitude,
La liberté file mes jours,
Ramené par un goût futile
Sur les délires de la ville,
Si j'en voulais suivre le cours,
Et savoir l'histoire nouvelle
Du domaine et des favoris
De la brillante bagatelle,
La divinité de Paris;
Je n'adresserais cette épître
Qu'à l'un de ces oisifs errans
Qui chaque soir sur leur pupitre
Rapportent tous les vers courans,
Et qui, dans le changeant empire
Des amours et de la satire,
Acteurs, spectateurs tour à tour,
Possèdent toujours à merveille
L'historiette de la veille
Avec l'étiquette du jour.

Si toute la pièce était écrite de même, elle aurait le mérite de *la Chartreuse* sans en avoir les défauts; car il n'y a pas ici un mot de trop, et la période procède dans sa longueur par des formes toujours diversifiées, et ne se traîne ni ne languit nulle part. En général, personne en ce genre de poésie n'a manié la période mieux que Gresset: *la Chartreuse* en offre à tout moment des modèles.

Parmi la foule trop habile
Des beaux diseurs du nouveau style,
Qui, par de bizarres détours,
Quittant le ton de la nature,
Répandent sur tous leurs discours
L'académique enluminure
Et le vernis des nouveaux tours,
Je regrette la bonhomie,
L'air loyal, l'esprit non pointu
Et le patois tout ingénu
Du curé de la seigneurie,
Qui, n'usant point sa belle vie
Sur des écrits laborieux,
Parle comme nos bons aïeux,
Et donnerait, je le parie,
L'histoire, les héros, les dieux,
Et toute la mythologie,
Pour un quartaut de Condrieux.

Je le répète, il faudrait bien se garder de procéder ainsi en grands vers. C'est là que la période est beaucoup plus difficile, qu'elle doit être plus sobrement ménagée, et variée plus artistement. Mais dans les vers à quatre pieds, elle a généralement de la grâce, pourvu qu'il n'y ait, comme ici, ni embarras ni obscurité dans la construction. Gresset n'en a jamais; mais ses périodes pèchent quelquefois par des queues traînantes et rattachées à la phrase, de façon à la rendre longue et lâche. En voici un exemple :

Une lucarne mal vitrée,
Près d'une gouttière livrée
A d'interminables sabbats,
Où l'université des chats,
A minuit, en robe fourrée,
Vient tenir ses bruyans états;
Une table mi-démembrée,
Près du plus humble des grabats;
Six brins de paille délabrée,
Tressés sur de vieux échalas,
Voilà les meubles délicats
Dont ma chartreuse est décorée....

Il n'y a jusqu'ici qu'à louer : la marche est soutenue; et que de ressources poétiques pour peindre agréablement une fenêtre près d'une goutière, un mauvais lit, une table estropiée et deux mauvaises chaises de paille! Mais il ajoute :

Et que les frères de Borée,
Bouleversant avec fracas,
Lorsque, sur ma niche éthérée,
Ils préludent aux fiers combats
Qu'ils vont livrer sur vos climats,
Ou quand leur troupe conjurée
Y prépare ces noirs frimas
Qui versent sur chaque contrée
Les catarrhes et le trépas.

Voilà le trop : il fallait s'arrêter à ces vers qui terminent si bien la phrase :

Voilà les meubles délicats
Dont ma chartreuse est décorée.

On sent tout de suite la langueur à cette espèce d'apposition, *et que les frères de Borée*, et encore plus à celle qui vient après, ou *quand leur troupe conjurée;* et de plus, c'est finir par des vers faibles ce qui a commencé par des vers excellens. Mais c'est peut-être le seul endroit où la langueur soit sensible : ailleurs on s'aperçoit bien que les phrases pourraient être moins prolongées; mais la facilité empêche de regretter la précision. Ce n'est pas qu'il ne possède celle-ci même, et qu'il n'ait des morceaux où elle est très-bien marquée, telle que celui-ci :

Des mortels j'ai vu les chimères :
Sur leurs fortunes mensongères
J'ai vu régner la folle erreur :
J'ai vu mille peines cruelles
Sous un vain masque de bonheur,
Mille petitesses réelles
Sous une écorce de grandeur;
Mille lâchetés infidèles
Sous un coloris de candeur;
Et j'ai dit au fond de mon cœur :
Heureux qui, dans la paix secrète
D'une libre et sûre retraite,

Vit ignoré, content de peu,
Et qui ne se voit point sans cesse
Jouet de l'aveugle déesse,
Ou dupe de l'aveugle dieu!

Il y a ici autant d'idées que de vers; et quoique la phrase soit pleine de choses, les tournures n'en sont pas moins faciles; c'est un des mérites de l'auteur.

Il y en a un qui est fort rare chez lui, et qui heureusement n'appartient guère à ce genre de poésie : c'est la force, c'est le ton mâle et ferme, soit des pensées, soit des expressions. Il s'en trouve pourtant un exemple remarquable sous plus d'un rapport.

Egaré dans le noir dédale
Où le fantôme de Thémis,
Couché sur la pourpre et les lis,
Penche la balance inégale,
Et tire d'une urne vénale
Des arrêts dictés par Cypris;
Irai-je, orateur mercenaire
Du faux et de la vérité,
Chargé d'une haine étrangère,
Vendre aux querelles du vulgaire
Ma voix et ma tranquillité;
Et, dans l'antre de la chicane,
Aux lois d'un tribunal profane
Pliant la loi de l'Immortel,
Par une éloquence anglicane,
Saper et le trône et l'autel?

Cela est vigoureux, et d'une manière qui est fort loin du ton général de l'ouvrage; c'est une violente satire de l'esprit parlementaire, et je ne doute pas qu'on ait dit alors : Voilà du jésuite : mais jésuite ou non, la leçon n'était pas mauvaise, et on n'aurait pas mal fait d'en profiter.

On pourrait aussi relever quelques fautes de goût; je n'en citerai que deux qui m'ont paru les plus graves :

. . . . . . Telle est en *somme*
La demeure où je vis en paix,
Concitoyens du peuple *Gnome*,
Des Sylphydes et des Follets.

Passons-lui la très-mauvaise rime de *somme* et *Gnôme* : il est ridicule de mettre avec les *Sylphes* qui habitent l'air, *les Gnômes* qui habitent sous terre, c'est pécher contre toutes les règles de la cabale. Il ne l'est pas moins d'appeler *Caucase* un galetas de collége au cinquième étage :

De ce *Caucase* inhabitable
Je me fais l'Olympe des dieux.

Mais si quelque chose doit obtenir grâce, c'est une mauvaise dénomination de ce galetas, parmi vingt autres, très-gaîment originales. Je laisse aussi de côté quelques autres taches légères et clair-semées, parmi une foule de traits charmans qui prouvent l'étonnante fécondité d'expression qui caractérise Gresset. J'aime mieux citer encore, pour finir, cette intéressante allégorie de la vie humaine, qui respire, comme le reste de la pièce, une philosophie douce et aimable.

En promenant vos rêveries
Dans le silence des prairies,
Vous voyez un faible rameau
Qui, par les jeux du *vague* Eole,

Détaché de quelque arbrisseau,
Quite sa tige, tombe et vole
Sur la surface d'un ruisseau.
Là, par une invincible pente,
Forcé d'errer et de changer,
Il flotte au gré de l'onde errante,
Et d'un mouvement étranger.
Souvent il paraît, il surnage;
Souvent il est au fond des eaux;
Il rencontre sur son passage
Tous les jours des pays nouveaux:
Tantôt un fertile rivage
Bordé de coteaux fortunés;
Tantôt une rive sauvage,
Et des déserts abandonnés.
Parmi ces erreurs continues,
Il fuit, il *vogue* jusqu'au jour
Qui l'ensevelit à son tour
Au sein de ses mers inconnues,
Où tout s'abîme sans retour.

Le Lutrin vivant et *le Carême impromptu* sont deux bagatelles, mais toujours distinguées par le talent de narrer et d'écrire. Parmi ses autres poésies, il n'y a plus que l'*Epître à ma sœur* qui soit digne de lui. L'*Epître à ma muse* est d'une extrême inégalité, et généralement médiocre de pensées et de style. La traduction des *Eglogues de Virgile* n'est proprement que l'étude d'un commençant qui annonçait de la facilité et de l'oreille. C'est une paraphrase souvent négligée et languissante, où l'on rencontre quelques vers bien faits, ceux-ci entre autres :

Ah! ne comptez point tant sur vos belles couleurs;
Un jour les peut flétrir : un jour flétrit les fleurs.

Ses odes ne méritent pas qu'on en fasse mention, et le *Discours sur l'harmonie* est une très-mauvaise déclamation d'écolier, qu'on est bien étonné de trouver dans les œuvres de Gresset ; ce qui pourtant ne justifie nullement le sarcasme très-déplacé de Voltaire ;

Gresset, doué du double privilége
D'être au collége un bel-esprit mondain;
Et dans le monde un homme de collége.

Le Méchant, qui est bien un ouvrage du *monde*, ne sent pas trop l'homme de *collége*, et Gresset était alors répandu depuis long-temps dans la bonne compagnie de la cour; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en eut pas eu une très-bonne, même au *collége;* et d'ailleurs, les jésuites passaient pour n'être que trop *hommes du monde*. On aperçoit cette prétention dans Bouhours : on ne la voit point dans l'auteur de *Vert-Vert*. Il vivait dans une société si renommée par les agrémens de l'esprit, celle qu'on appelait *la Société du cabinet vert* (chez madame de Forcalquier), qu'on a prétendu qu'il en avait emprunté les traits les plus saillans de son *Méchant ;* ce qui même, étant prouvé, ne prouverait rien contre l'auteur, car un poëte comique a droit de prendre partout.

Mais Gresset méconnut entièrement le caractère de son talent et la mesure de ses forces, quand ses succès le conduisirent au point de lui faire entreprendre une tragédie : il n'y a veine en lui qui tende au tragique. *Edouard III* est un roman sans vraisemblance, sans intérêt, sans aucune entente du théâtre. On ne sait ce que c'est qu'une Alzonde, reine d'Écosse, cachée et inconnue à la cour du roi d'Angleterre, où elle conspire contre lui : cela pourrait se supposer dans une ancienne cour d'Asie : à

Londres, cela n'est qu'absurde. Rien n'est plus froid que l'amour d'Edouard pour la fille de son ministre Vorcestre, qui s'obstine à la lui refuser, sans qu'on sache trop pourquoi; et ce Vorcestre, le principal personnage de la pièce, puisque son danger en fait tout l'intérêt, est un philosophe anglais, un moraliste dissertateur, c'est-à-dire, ce qu'il y a de moins théâtral. Edouard, grand dans l'histoire, joue pendant cinq ans le rôle le plus plat, celui d'un roi dupe de tout ce qui l'entoure. Un traité sur le suicide, qui remplit la principale scène du quatrième acte, n'est pas plus tragique que le reste. C'est pourtant là qu'on trouve quelques endroits assez bien écrits, et qui ont une certaine force d'idées et d'expression, mais qui est celle d'une épître philosophique, et nullement celle de la tragédie. Le dénoûment, où Eugénie est empoisonnée par Alzonde, n'est qu'une très-maladroite copie du beau dénoûment d'*Inès*, attendu que personne n'a pu s'intéresser aux amours d'Edouard et d'Eugénie, au lieu qu'on s'intéresse beaucoup à ceux d'Inès et de D. Pèdre. Le style ne manque pas d'une sorte de noblesse, mais il est sec et glacé, coupé et sentencieux, souvent incorrect et vague. Ce roman dramatique, où tout est forcé, eut pourtant du succès dans sa nouveauté. Il en fut redevable à une espèce d'engoûment qui commençait à naître pour tout ce qui avait la couleur anglaise, et qui fit réussir dans le même temps *Venise sauvée*, aussi oubliée aujourd'hui qu'*Edouard III*, mais surtout à la nouveauté d'un coup de théâtre, le premier en ce genre qu'on eût hasardé, et qui fut très-applaudi, c'est le coup de poignard dont Arondel frappe sur la scène un scélérat nommé Volfax, le complice de cette Alzonde, et l'ennemi de Vorcestre. Il y avait de la hardiesse dans ce moyen; et si les ressorts de l'intrigue eussent été meilleurs, un homme qui, dans une cour où il est encore inconnu, poignarde un coupable et se remet tranquillement entre les mains des gardes, prêt à rendre compte de ce qu'il vient de faire, pourrait produire un grand effet. Mais de la manière dont tout est disposé, il n'en résulte rien qu'un éclaircissement facile que tout le monde a prévu; et au lieu que ce coup de théâtre, placé dans un troisième acte et dans un bon plan, pourrait nouer très-fortement l'intrigue; il n'a lieu ici, à la fin du quatrième, que pour la dénouer tout de suite, comme Alexandre coupa le nœud gordien; et ce n'est pas ainsi qu'il faut couper le nœud d'un drame.

Vers la fin de sa vie, Gresset, qui vivait depuis trente ans dans l'oubli des Muses dans l'exercice des devoirs de la religion et dans les jouissances tranquilles de l'amitié et de la société, se laissa tirer du fond de sa retraite d'Amiens pour venir à Paris, sur le brillant théâtre de l'Académie française, qui attirait alors tous les yeux. Il venait répondre, comme directeur choisi par le sort, à un nouveau membre de la compagnie: il aurait pu s'en dispenser, et céda mal à propos à une tentation dangereuse, celle de rajeunir une vieille réputation, dont lui-même semblait depuis si long-temps fort peu occupé. Il ne la soutint point du tout, et son discours parut d'autant plus mauvais, que le sujet promettait davantage: c'était l'influence des mœurs sur le langage, qui pouvait fournir un excellent discours, et même plus qu'un discours. Non-seulement Gresset ne saisit point son sujet, mais il manqua même aux convenances locales, qui ne permettaient pas de prendre dans une assemblée respectable le ton badin d'une scène de comédie, ni de descendre à des détails qui passeraient à peine dans une satire. On peut en juger par ce seul morceau.

« Quel étrange idiome est associé à nos mœurs par les délires du luxe » et par les variations des fantaisies dans les meubles, les habits, les coif- » fures, les *ragoûts*, les voitures! Quelle foule de termes *essentiels* depuis » l'*ottomane* jusqu'à la *chiffonnière*, depuis le *frac* jusqu'au *caraco*, depuis

» les *baigneuses* jusqu'aux *iphigénies*, depuis le *cabriolet* jusqu'à la *déso-*
» *bligeante*, etc. ! »

On peut imaginer les murmures qui éclatèrent dans un public tel que celui qui se rassemblait aux séances académiques, et dans un temps où les bienséances de tout genre étaient encore un objet d'attention. Il était trop visible que l'orateur provincial se méprenait sur tout, et n'était plus au fait de rien. Qu'y a-t-il de commun entre le génie d'une langue et ces dénominations arbitraires de quelques objets d'un usage journalier ? Qui peut ignorer que ce sont les ouvriers de luxe qui donnent des noms aux inventions successives de leur art ? Est-ce chez les selliers et les marchandes de modes qu'il faut chercher les variations de notre idiome ? Et qu'importe qu'on appelle aujourd'hui *caraco* ce qu'on appelait hier *pet-en-l'air* ? L'un vaut bien l'autre. Les noms des modes en tout genre tiennent souvent à des événemens du jour, et passent comme eux : c'est un artifice des marchands pour attirer et renouveler l'attention. Voltaire n'a pas dédaigné de rappeler dans son *Siècle de Louis XIV* l'origine de cette parure qu'on appelait *steinkerque*, parce qu'à cette journée fameuse les princes de Conti et de Vendôme avaient leur mouchoir passé autour de leur cou. Aujourd'hui un opéra, un *factum*, un charlatan, tout ce qui fait du bruit, crée des noms de tabatières et de bonnets. C'est une branche de l'industrie française, et nullement un objet de littérature ou de morale.

Quant aux expressions exagérées et précieuses dont Gresset parlait aussi, elles ne sont pas plus d'un temps que d'un autre : toujours elles ont été à l'usage de la multitude, et toujours on s'en est moqué, depuis Molière jusqu'à Vadé. Il y a d'ailleurs dans le langage journalier un genre d'exagération convenu, dont personne n'est dupe, et qui date de loin. Il y avait longtemps qu'on était *désolé de ne pas dîner avec vous*, quand Gresset s'avisa de s'en formaliser, et il aurait pu de même s'inscrire en faux contre *le très-humble serviteur*, quand on n'est ni *humble* ni *serviteur*, et surtout qu'on n'a point *l'honneur de l'être*.

Il eût été plus important et plus instructif d'examiner l'origine du style précieux, affecté, entortillé, si commun dans les écrivains de nos jours ; de cette foule de termes abstraits, prodigués hors de propos, même dans les ouvrages de mérite, et qui ne servent qu'à hérisser et obscurcir le style ; de cette profusion de mouvemens oratoires et de figures outrées dans les plus petits sujets. Il convenait à un académicien de rechercher les causes de ces différens travers ; et il n'était pas difficile de faire voir que le premier tenait à l'ambition d'avoir de l'esprit, devenue une épidémie universelle ; le second, à l'affectation de l'esprit *philosophique*, devenu l'esprit dominant ; le troisième, aux prétentions à la *sensibilité* en paroles, prétentions toujours plus prononcées à mesure que la chose devient plus rare ; et c'est ainsi qu'il aurait pu rapprocher les mœurs et le langage, et embrasser leurs rapports.

J'ai cru devoir m'arrêter un peu sur les ouvrages de Gresset, et d'autant plus que cette même secte *philosophique* dont je viens de parler a mis la réputation de cet écrivain au rang de celles qu'elle voulait rabaisser ; mais ce n'est pas une de ces réputations qui dépendent du caprice, et ne résistent pas au temps. Ce n'est pas le nombre de ses écrits qui fait sa force, puisque, sur deux petits volumes, il y en a un qui est encore de trop ; mais il a eu le cachet de l'originalité dans tout ce qui restera de lui. C'était un véritable talent né, et, n'en déplaise à Voltaire, dont les boutades ne sont pas une autorité, *le Méchant*, *Vert-Vert* et *la Chartreuse*, vivront autant que la langue française.

SECTION IV.

La Peinture, les Fastes, la Déclamation théâtrale.

Un écrivain, que nous retrouverons à l'article du *Théâtre*, et qui, à force de faire de mauvais vers, et de dire tout seul du bien de ses vers, finit par réunir aux ridicules d'un très-médiocre poëte ceux d'un métromane renforcé, Lemière trouva le moyen, en s'appuyant fort adroitement sur un poëte latin moderne qui lui fournissait les idées et les images, de faire un poëme sur *la Peinture*, dont la versification est généralement beaucoup plus passable que celle de ses tragédies, et de temps en temps beaucoup meilleure qu'à lui n'appartient. Il n'est pas le seul qui ait prouvé par un exemple semblable, que les poëtes d'un rang subalterne peuvent, en traduisant, s'élever un peu au-dessus d'eux-mêmes ; d'abord, parce que, dispensés de rien créer, ils peuvent mettre tous leurs soins à écrire ; ensuite, parce qu'ils échappent à un danger beaucoup plus commun qu'on ne pense, celui d'exprimer mal ce qu'on a mal conçu.

L'auteur nous dit dans son Avertissement : « J'avais envie de traduire en » vers le poëme de l'abbé de Marsy sur *la Peinture :* les beautés dont il est » rempli font regretter qu'elles ne soient pas connues de tous les lecteurs; » mais les meilleures traductions ne sont guère que les *réverbérations* des » ouvrages originaux.... Je me suis donc déterminé à commencer le mien, » sans renoncer pourtant à profiter de tout ce qui m'avait frappé dans le » poëte latin ».

Il est difficile d'en *profiter* davantage ; car, en annonçant qu'il n'a pas voulu *traduire*, il traduit le plus souvent. Sa marche est exactement celle de l'abbé de Marsy : il traite, comme lui, du dessin, ensuite des couleurs, puis de l'invention, et de ce qu'on appelle la poésie d'un tableau ; il donne les mêmes préceptes, et cite les mêmes exemples : les pensées, les transitions, les images sont presque partout celles du poëte latin ; enfin, la version est souvent littérale dans des morceaux de quarante à cinquante vers. Voilà donc son poëme réduit à n'être presque, suivant les termes de l'auteur, qu'une *réverbération* : elle est souvent loin de remplacer la lumière ; mais quelquefois elle jette des clartés assez vives, et même des lueurs brillantes.

Voici son exorde :

> Je chante l'art *heureux* dont le *puissant* génie
> Redonne à l'univers une nouvelle vie,
> Qui, par l'accord charmant des couleurs et des traits,
> Imite et *fait saillir* les formes des objets,
> Et, prêtant à l'image une vive imposture,
> Laisse hésiter notre œil entre elle et la nature.

Cet exorde est à lui ; aussi est-il faible et vague. Deux épithètes dans le premier vers : *fait saillir les formes*, qui est beaucoup plus de la sculpture que de la peinture ; la langueur du dernier vers, qui tient surtout à cette expression prosaïque, *laisse hésiter :* tout cela ne forme pas un début heureux. L'invocation est beaucoup meilleure : l'auteur a tiré un fort bon parti de l'histoire vraie ou fausse de Dibutade :

> Toi qui, près d'une lampe et dans un jour obscur,
> Vis les traits d'un amant vaciller sur le mur,
> Palpitas et courus à cette image sombre,
> Et de tes doigts légers traçant les bords de l'ombre,
> Fixas avec transport sous ton œil captivé,
> L'objet que dans ton cœur l'amour avait gravé ;

C'est toi dont l'inventive et fidèle tendresse
Fit éclore autrefois le dessin dans la Grèce.
Du sein de ces déserts, lieux jadis renommés,
Où parmi les débris des palais consumés,
Sur les tronçons épars des colonnes rompues,
Les traces de ton nom sont encore aperçues,
Lève-toi, Dibutade, anime mes accens;
Embellis les leçons *éparses* dans mes chants;
Mets dans mes vers ce feu qui, sous ta main divine,
Fut d'un art enchanteur la première origine.

Il y a là ce dont l'auteur se piquait beaucoup, et ce qu'en effet il avait par momens, de la verve. *Mets dans mes vers ce feu* est pourtant une expression froide; mais c'est ici la seule : *les leçons éparses* sont une faute plus considérable, non pas parce que le mot *épars* se trouve trois vers plus haut, ce qui n'est qu'une négligence, mais parce qu'il est très-déplacé de dire que les leçons sont *éparses* dans un poëme essentiellement didactique.

L'abbé de Marsy commence par examiner les différens genres que le peintre peut choisir suivant le caractère de son génie.

Historiæ largos alter devectus ad amnes,
Confertas acies, pugnataque pingere gaudet
Prælia, combustas flammis populantibus arces,
Pallentesque nurus, pueros ante ora parentûm
Dulcem exhalantes crudeli funere vitam,
Pingit oves alius, sata læta, virentia musco
Gramina, pendentes summâ de rupe capellas,
Saltantes Dryadas, redeuntem ex urbe Neæram,
Et vacuam læto referentem vertice testam.

« L'un se plaît à puiser dans les sources abondantes de l'histoire; il » aime à peindre les bataillons épais, les horreurs des combats, les murs » ravagés par les feux dévorans, les épouses pâlissantes, et les enfans » arrachés aux douceurs de la vie par un trépas cruel, sous les yeux de » leurs parens. L'autre peint les troupeaux, les moissons riantes, la ver- » dure des gazons, les chèvres suspendues dans le lointain sur le penchant » d'une colline, les danses des Dryades, et la jeune Néæra revenant de » la ville, et rapportant gaîment sur sa tête une cruche vide ».

Les vers de l'imitateur français n'ont, ce me semble, ni l'élégance ni la précision du latin.

L'un, né pour moissonner dans les champs de l'histoire,
Nous peindra les héros *courans* à la victoire,
Le front des *combattans*, leur choc impétueux,
Les coursiers *écumans*, la poussière, les feux,
Le vol du plomb rapide et plus prompt que *la flèche*,
Les remparts foudroyés, le vainqueur sur *la brèche*.
Un autre est attiré par de plus doux sujets :
Il aime à nous tracer de paisibles objets;
Il peint les bois, les prés, les ruisseaux, les campagnes,
Et les troupeaux errans au penchant des montagnes;
Sylvandre *ingénûment* par Annette *agacé*,
Et la jeune laitière, *en jupon retroussé*,
Rapportant son pot vide, un bras passé dans l'anse,
Et de la ville aux champs retournant *en cadence*.

Ici les fautes sont de toute espèce. Jamais un peintre n'a imaginé de représenter *le vol du plomb rapide*, le vol des balles : on ne saurait peindre aux yeux ce que l'œil ne peut pas voir. Ces trois participes, *courans, com-*

battans, *écumans*, dont les deux derniers riment à l'hémistiche, et dont le premier est un solécisme, puisqu'il faut *courant*, et non pas *courans*, font un mauvais effet de tout point. Enfin, le poëte, au lieu de rendre le gracieux des vers latins, tombe dans le trivial, oubliant que son poëme est du genre noble; et *le jupon retroussé*, et *le pot vide*, et *le bras dans l'anse*, et Annette *retournant en cadence*, ne sont point du style naïf, mais du style bas. Je sais que Fontenelle disait que *le naïf n'était qu'une nuance du bas* (1); mais Fontenelle faisait de petits axiomes, très-subtilement erronés, pour justifier les défauts de ses vers. Il est très-faux que le naïf soit une *nuance du bas* : le naïf est une nuance du vrai, et c'en est la nuance la plus aimable; elle est entre le simple et le bas; elle ajoute à l'un et le sépare de l'autre. Qui est plus naïf que La Fontaine dans ses vers? et combien il est rare qu'il tombe dans le bas!

Je ne dis rien des rimes de *flèche* et de *brèche;* je les ai marquées comme étant du goût de l'auteur, qui semble chercher ces sortes de rimes comme d'autres les éviteraient.

Il suit le poëte latin pas à pas dans le portrait, dans la peinture à fresque, dans la miniature, dans le genre grotesque. Ce dernier morceau, très-pittoresque dans le latin, nous invite à nous y arrêter.

Ille Calotanæ referens deliria dextræ,
Personis tabulas amat exilarâre jocosis.
Nunc inducit anum, rigidis cui plurima sulcis
Ruga cavat frontem; gibboso lignea dorso
Capsa sedet; geminum poples sinuatur in arcum.
Ora tamen risus distendit ludicra mordax,
Risoresque suos prior irridere videtur.
Nunc fumosa refert silvestris tecta popinæ:
Rustica porrigitur nudo super assere cœna.
Insidet ille cado; tripodem premit ille saligsum;
Imminet hic mensæ cubitis defixus acutis.
Hic bibit, ille canit; cum Phillide saltat Iolas,
Cumque suâ Lycidas Nisâ, dùm raucus utrique
Dividit indocti Corydon modulamina plectri.

« Celui-là nous retraçant les fantaisies de Calot, se plaît à égayer ses » tableaux de personnages grotesques. Tantôt c'est une vieille au front sil- » lonné de rides, courbant un dos bossu sous une hotte, et les deux ge- » noux en arc, pliant sous le fardeau. Un rire malin ouvre sa large bouche, » et la première elle semble se moquer de ceux qui se moquent d'elle. » Tantôt c'est un cabaret de village, aux murs noircis par la fumée; un » repas rustique, et servi sur des planches nues; les conviés sont assis, » l'un sur un tonneau, l'autre sur un trépied; un autre s'avance sur la » table, appuyé sur deux coudes pointus; celui-ci boit, celui-là chante; » Iolas danse avec Phillis, Lycidas avec sa Nise, tandis que l'enroué » Corydon leur distribue des airs sous un archet grossier ».

Il s'en faut de tout que le français soit aussi riche en images; mais il est vif et rapide.

---

(1) On sait qu'une femme d'esprit, la marquise de Genlis, lui répondit : *monsieur de Fontenelle, vous êtes bien excusable de meconnaître la seule espèce d'esprit qui vous ait manqué*. C'était adoucir la vérité par un compliment très-fin. La vérité sévère dirait aujourd'hui que le naïf était le genre d'esprit le plus opposé à celui de Fontenelle, et qu'il lui en manquait bien d'autres, l'élévation, la force, le sentiment, etc.

Là, le peintre joyeux, égayant son tableau,
De ses crayons badins, *dans ses* peintures vives,
Fait mouvoir plaisamment ses figures naïves.
Dans ce rustique enclos que de peuple dansant!
On va, l'on vient, l'on court, on se heurte en passant.
On joue, on chante, on rit, on boit sur la verdure;
Lise danse avec Blaise, Alain prend sa future;
Et le ménétrier, debout sur un tonneau,
Sous un archet *aigu* fait détonner Rameau.

Suivent des préceptes sur la disposition des figures, encore empruntés du latin. Mais il faut aussi voir l'auteur quand il lui arrive de marcher seul; et voici un morceau sur l'anatomie, qui est étrangement original :

Au temple d'Esculape une école est placée.
Au milieu de l'enceinte une table dressée
Etale un corps sans vie et soustrait au tombeau.
Ferrein observe *auprès*; la mort tient le flambeau.
Le scalpel à la main, l'œil sur chaque vertèbre
L'observateur pénètre, *avec sa clef funèbre*,
Les recoins de ce corps, triste reste de nous,
Objet défiguré, *dont l'être s'est dissous*,
Pur chef-d'œuvre des cieux quand l'âme *l'illumine*,
Vil néant quand ce feu rejoint son origine.
Tu frémis, jeune artiste! Ah! surmonte l'horreur
Que porte dans tes sens cet objet de terreur,
Et si ce n'est point là que l'homme entier s'enferme,
Si ton espoir s'étend au-delà de ce terme,
Viens, reconnais encor jusque dans ces débris
Tout ce qu'au *sort humain tu dois mettre de prix*.
Ces tubes, ces leviers, organes de la vie,
Ce corps où la nature épuisa son génie,
Par elle fut construit dans un ordre si beau,
Que, même quand la mort l'a marqué de son sceau,
Tant qu'il n'est pas détruit dans son dernier atome,
Il sert *de base aux arts et de modèle à l'homme*.

Il n'y a personne qui ne s'aperçoive, au premier coup-d'œil, combien tout cela est mal pensé et mal écrit. *La clef funèbre*, *les recoins de ce corps... dont l'être s'est dissous*... l'âme qui *l'illumine*, et ce feu qui *rejoint son origine*, tout cela est du plus mauvais goût. Mais ce qu'il y a de pis, c'est le défaut de sens, c'est la froide emphase de *ce prix du sort humain*, qui consiste à pouvoir être disséqué tant qu'on n'est pas pourri; avantage dont le poëte s'émerveille, comme s'il ne nous était pas commun avec les chiens et les chats, qui, dans ce sens, servent aussi de *base aux arts et de modèle à l'homme*, vers aussi dénué de nombre que la pensée est dénuée de raison. Tout ce morceau va jusqu'au ridicule; mais nous en verrons qui compensent ces fautes, et qui ne méritent que des éloges, un entre autres où l'auteur a marché sans guide, et pourtant d'un pas ferme et hardi.

Les leçons sur le jeu des muscles, sur la légèreté des draperies, sont, il est vrai, de l'auteur latin, et Lemierre a transporté dans la description du Milon ce chef-d'œuvre du Puget, une partie des traits dont l'abbé de Marsy peint le démoniaque de Raphaël.

Sic Raphaël juvenem Stygii quem sæva tyranni
Vincla premunt, stimulisque urget ferus hostis acerbis,
Pinxit anhelanti similem; contenta rigescunt
Brachia corda tument; hinc plurimus extat et illinc
Musculus, ac multo coeuntibus agmine ramis,

Venarum implicitis tollit se silva lacertis.
Cætera conveniunt: pellis riget arida, crinis
Horret, hiant oculi, patulo stant guttura rictu;
Torquentur miseri vultus; clamare putares.

« Ainsi Raphaël a peint ce jeune homme enchaîné dans les liens du » tyran des enfers, et pressé de son cruel aiguillon. Vous le voyez haletant, les bras roidis, la poitrine gonflée, les muscles saillans; vous distinguez sur son corps une forêt de veines qui se croisent et s'entrelacent en rameaux. Sa peau est desséchée, ses cheveux se hérissent, ses yeux sont fixes, sa bouche ouverte laisse voir son gosier, tout son visage exprime les convulsions de la souffrance; vous diriez qu'il crie ».

Milon entr'ouvre un chêne aussi vieux que la terre;
Mais l'arbre tout à coup se rejoint et l'enserre.
Un lion qui se dresse et s'attache à son flanc
De l'athlète entravé boit à loisir le sang.
Sur le marbre animé le Puget défigure
Tout le corps du lutteur sous les maux qu'il endure:
Ses cheveux sont dressés, ses membres sont roidis;
Vous reculez d'effroi, vous entendez ses cris.

L'imitateur, quoique élégant et précis, est encore ici beaucoup moins peintre que l'original. Mais, après l'avoir suivi dans l'étude du costume, des médailles, des antiques, il termine son premier chant par la traduction fidèle d'un fort bel épisode sur le sort de la peinture et de la sculpture chez les Romains, dans le temps de l'inondation des Barbares, et, pour cette fois, il se soutient en présence de l'original.

Tempus erat cùm regificos Pictura penates
Et Sculptura soror fato meliore tenebant;
Utraque romuleâ quondam regnabat in urbe.
Altera marmoreis cingebat compita signis,
Et Capitolinæ dabat olim numina rupi,
Clara deûm genitrix, latèque trementibus aureum
Monstrabat populis quem fecerat ipsa Tonantem.
Altera nobilium decorabat clara Quiritum
Atria, vel thermas, vel Circi immensa theatra,
Templa, deosque etiam pingens, aut Cæsaris ora,
Dîs potiora ipsis, et primum numen in urbe.
Ast ubi barbaries, peregrino ex orbe profecta,
Numina sub templis, cives tumulavit in Urbe,
Diffugêre deæ: laceras Pictura tabellas
Incensis rapuit laribus, fragmenta laboris
Exigua immensi; mutilas Sculptura columnas,
Semirutos portarum arcus, avulsaque fulcris
Signa, pedes partim, partim truncata lacertos,
Abstulit, et penitùs tellure recondidit imâ.
Indè tenebrosis latuêre recessibus ambæ,
Fornicibusque cavis, et adhuc sibi quæque superstes
In tumulis spirat, mutoque in marmore vivit.
Dùm tumulos circùm Michaël studiosus oberrat,
Et veteris Romæ sublimem interrogat umbram,
Antiquæ pretiosa artis monumenta reportat.

« Il fut un temps qu'une destinée plus heureuse plaçait la Peinture et » sa sœur la Sculpture dans les palais des rois; toutes deux régnèrent dans » Rome. L'une prodiguait le marbre dans les places publiques, donnait » des divinités au Capitole, et offrait au culte des peuples le Jupiter d'or » qu'elle avait formé de ses mains; l'autre ornait les galeries et les bains

» des plus nobles citoyens, le Cirque et ses théâtres immenses; elle pei» gnait aussi les dieux, et César plus grand que les dieux, et la première » divinité de Rome. Mais, lorsque la barbarie, accourant du fond du » Nord, eût enseveli les divinités sous leurs temples et les citoyens sous » leurs remparts, ces deux déesses s'enfuirent : la Peinture sauvant des » flammes ses tableaux à demi-consumés, misérables restes d'un si grand » travail; la Sculpture emportant ses colonnes brisées, ses arcs triomphaux » à demi-rompus, ses statues arrachées de leurs piédestaux, tronquées et » mutilées. Ces monumens furent enfouis sous la terre, et les deux sœurs » demeurèrent cachées dans de sombres retraites, et n'existèrent plus que » sous des ruines et dans des tombeaux. C'est là que Michel-Ange alla les » chercher; il erra autour de ces monumens, accompagné de la médita» tion; il interrogea la grande ombre de Rome antique, et revint chargé » des trésors de l'art ».

« O temps! ô coups du sort! la Peinture autrefois,
» La Sculpture sa sœur, habitaient près des rois :
» Des Romains toutes deux furent long-temps l'idole.
» L'une, de tous les dieux peuplant le Capitole,
» Fit ployer les genoux des crédules humains
» Devant le Jupiter qu'avaient taillé ses mains.
» L'autre orna ces palais, et ces bains qu'on renomme,
» Des portraits de César, le premier dieu dans Rome.
» Toutes deux triomphaient : mais lorsqu'en d'autres temps
» Rome eut tendu les mains aux fers de ses tyrans,
» Quand le luxe en ses murs *eut creusé tant d'abîmes*,
» Rome perdit les arts pour expier ses crimes.
» Le Tibre, présageant son déplorable sort,
» Vit l'orage de loin se former dans le Nord.
» La Peinture et sa sœur, dans cette nuit fatale,
» Pleurèrent leurs trésors foulés par le Vandale.
» Tout fuit, tout disparut : l'une, de ses tableaux,
» Au travers de la flamme, emporta les lambeaux;
» L'autre, sous les remparts, enfouit les statues,
» Les vases mutilés, les colonnes rompues.
» Ces restes précieux, au pillage arrachés,
» Sous la terre long-temps demeurèrent cachés.
» Michel-Ange accourut; il perça ce lieu sombre;
» De la savante Rome il interrogea l'ombre;
» Au flambeau de l'antique à demi consumé
» Il alluma ce feu dont il fut animé.
» De la perte des arts son pinceau nous console,
» Et sur leur tombeau même il fonda leur école »

Voilà des vers bien faits : il n'y en a qu'un qui fasse quelque peine, celui du luxe, *qui creuse tant d'abîmes*. On ne saurait trop se garder, surtout dans un morceau d'effet, de ces phrases vagues qui ne sont qu'un remplissage : c'est énerver le style précisément lorsqu'il doit être ferme.

L'invocation au soleil, qui commence le second chant, est remplie de verve et d'élévation. Elle appartient à l'auteur, et c'est elle que j'avais indiquée ci-dessus.

Globe resplendissant, océan de lumière,
De vie et de chaleur source immense et première,
Qui lance tes rayons par les plaines des airs,
De la hauteur des cieux aux profondeurs des mers,
Et seul fais circuler cette matière pure,
Cette sève de feu qui nourrit la nature;

Soleil, par tes rayons l'univers fécondé
Devant toi s'embellit, de splendeur inondé.
Le mouvement renait, les distances, l'espace:
Tu te lèves, tout luit; tu nous fuis, tout s'efface.
Le poëte sans toi fait entendre ses vers;
Sans toi la voix d'Orphée a modulé des airs:
Le peintre ne peut rien qu'aux rayons de ta sphère.
Père de la chaleur, auteur de la lumière,
Sans les jets éclatans de tes feux répandus,
L'artiste, le tableau, l'art lui-même n'est plus.

Le morçeau suivant sur la chimie, amené naturellement à propos de la composition des couleurs, fait le plus grand honneur au poëte, qui n'en doit rien encore à l'auteur latin ni à personne.

Il fallut séparer, il fallut réunir.
Le peintre à son secours te vit alors venir,
Science souveraine, ô Circé bienfaisante,
Qui sur l'être animé, le métal, et la plante,
Règnes depuis Hermès, trois sceptres dans la main!
Tu soumets la nature, et fouilles dans son sein,
Interroges l'insecte, observes le fossile,
Divises par atome et repétris l'argile,
Recueilles tant d'esprits, de principes, de sels,
Des corps que tu dissous moteurs universels;
Distilles sur la flamme en filtres salutaires
Le suc de la ciguë et le sang des vipères;
Par un subtil agent réunis les métaux,
Dénatures leur être au creux de tes fourneaux;
Du mélange et du choc des sucs antipatiques
Fais éclore soudain des tonnerres magiques;
Imites le volcan qui mugit vers Enna,
Quand Typhon, s'agitant sous le poids de l'Etna,
Par la cime du mont qui le retient à peine,
Lance au ciel des rochers noircis par son haleine.

La difficulté ajoute au mérite, et les vers sont d'autant plus beaux, que les choses étaient moins faites pour les vers; et c'est ici que l'exemple qu'avait donné Voltaire, d'unir la physique et la poésie, a été suivi comme il devait l'être, sans gâter ni l'une ni l'autre. Rien n'est plus heureux que la manière dont le poëte a exprimé les trois règnes de la nature, comme on dit dans le langage de la science:

Qui sur l'être animé, le métal, et la plante
Règnes depuis Hermès, trois sceptres dans la main!

et les explosions de l'Etna, comparées aux détonations du salpêtre, relèvent très-convenablement ce qu'il y a de didactique dans ce morceau. Si l'auteur eût écrit ainsi plus souvent, il serait fort au-dessus du médiocre. Mais un très-petit nombre de morceaux ne font pas le caractère général du style; et dans ce poëme même, qui est ce que l'auteur a le mieux écrit, il pèche encore très-souvent contre le goût, la correction et l'harmonie.

Nous le retrouvons sur les traces de l'abbé de Marsy, dans la description des couleurs dont la nature a varié ses ouvrages, et dans l'endroit où il parle du clavecin oculaire imaginé par le P. Castel, invention qui ne valait guère la peine qu'on en parlât, puisqu'elle est aussi futile que pénible.

Dans le troisième chant, il est question d'animer les figures, de parvenir au rapport fidèle des sentimens avec les traits et les gestes. L'ouvrage latin, dont la distribution est la même, sans être marquée par aucune di-

vision de parties, traite aussi de cette théorie, et trace des règles générales, comme dans ces vers :

Lætitia ostendat frontem tranquilla serenam;
Ancipitem, variamque Metus, Furor Iraque torvam.
Pallescat tacitâ Livor ferrugine; vultus
Efferat Ambitio; demittat lumina Mæror.

« Donne à la Joie tranquille un front serein, à la Crainte un visage » égaré et incertain, à la Fureur, à la Colère un air farouche. Mets la » pâleur et la rouille livide sur le teint de l'Envie; que l'Ambition élève » ses regards; que la Tristesse baisse les yeux ».

Cet endroit est le seul où l'imitateur ait enchéri sur l'original, et l'ait, ce me semble, surpassé.

Peins sous un air pensif l'ardente Ambition;
Donne à l'Effroi l'œil trouble, et que son teint pâlisse.
Mets comme un double fond dans l'œil de l'Artifice.
Que le front de l'Espoir paraisse s'éclaircir :
Fais pétiller l'ardeur dans les yeux du Désir.
Compose le visage et l'air de l'Hypocrite;
Que l'œil de l'Envieux s'enfonce en son orbite.
Élève le sourcil de l'indomptable Orgueil;
Abaisse le regard de la Tristesse en deuil.
Peins la Colère en feu, la Surprise immobile,
Et la douce Innocence avec un front tranquille.

Je laisse de côté les préceptes sur la différence qui doit se trouver dans l'expression d'un même sentiment, suivant la différence des personnages. Le tableau de la chute des Géans, l'énumération des plus illustres peintres qui composent les diverses écoles, parmi lesquels Berghem, le fameux paysagiste, a fourni au poëte français un des meilleurs morceaux de son ouvrage, et remarquable surtout par une couleur gracieuse qui est bien rarement celle de Lemierre. Tous ces objets sont communs en général aux deux auteurs, et nous mènerait trop loin. J'ai parlé ailleurs de l'excellente allégorie de l'Ignorance; mais j'avoue que je ne sais sur quoi Lemierre pouvait fonder son aversion pour les tableaux des martyrs exposés dans les églises, et la violente sortie dont ils sont l'occasion. Tout se réduit à cette proposition, qu'il ne faut pas représenter l'humanité souffrante, et je ne pense pas que ce soit-là un principe dans les arts d'imitation : il y faut seulement, comme en tout, du choix et de la mesure; et l'on sait que nous avons des tableaux de ce genre qui sont au premier rang. Assurément le supplice de la croix est le premier des martyres; et quoi de plus beau que la descente de croix de Rubens!

On est encore plus fâché que l'auteur ait terminé son ouvrage par un morceau très-maladroitement ambitieux, et qui n'était qu'une déclamation.

Moi-même, je le sens ma voix s'est *renforcée*,
Des esprits plus subtils *montent à ma pensée.*
Mon sang s'est enflammé, plus rapide et *plus pur*,
Ou plutôt j'ai quitté ce vêtement obscur;
Ce corps mortel et vil a revêtu des ailes.
Je plane, je m'élève aux voûtes éternelles.
Déjà la terre au loin n'est plus qu'un point sous moi.
Génie, oui, d'un coup d'œil *tu m'égales à toi.*
Un foyer de lumière éclaire l'étendue.
Artiste, suis mon vol au-dessus de la nue.
Un feu pur, dans l'éther jaillissant par éclats,
Trace en lettres de flamme : Invente, tu vivras.

On ne voit pas pourquoi la voix de l'auteur se *renforce* quand il n'a plus rien à dire ; ce que c'est que des *esprits subtils* qui montent à la *pensée*; comment un *sang enflammé* devient *plus pur*; comment, après avoir *quitté ce vêtement obscur* qui ne peut être que son corps, *il a revêtu des ailes*; ce que veut dire *le génie* qui l'*égale à lui d'un coup d'œil*, ni pourquoi il veut que l'*artiste suive son vol* pour apprendre à *inventer*, quand lui-même n'a rien *inventé*, et n'a fait que traduire. Ce n'est pas là de la verve, c'est du phébus. Lemierre, qui a voulu imiter cet endroit où Horace se transforme en cygne,

Et album mutor in alitem, etc.

ne s'est pas aperçu que ce qui est très-bien placé dans une ode ne l'est nullement à la fin d'un poëme, et l'on n'entend rien à cette étrange saillie, si ce n'est que peut-être Lemierre a voulu absolument se changer en cygne, parce que dans *la Dunciade* on l'avait changé en hibou.

Il y a une distance infinie entre ce poëme, malgré ses défauts, et celui des *Fastes*, qui n'est autre chose qu'un amas de mauvais vers, divisé en seize chants. C'était une véritable lubie de métromane, d'imaginer qu'il pouvait y avoir un poëme dans cet énorme fatras, sans plan, sans liaison, sans objet, sans imagination quelconque. Il n'y eut qu'une voix dans le public sur cette illisible rapsodie, au point que l'auteur lui-même renonçant aux honneurs du poëme, demandait qu'on ne vît dans son ouvrage qu'un *Recueil de Poésies fugitives* : c'étaient ses propres expressions. Mais quels sujets de poésie que le Landit, et la procession des huissiers, et les mascarades du faubourg Saint-Antoine, et cent autres objets pareils, mal cousus les uns au bout des autres ! Chacun d'eux, il est vrai, pris à part, pourrait fournir quelques vers au talent qui les mettrait à leur place, car le talent peut tirer parti de tout ; mais c'est ce talent même qui ne s'avisera jamais de prétendre faire un tout quelconque de ce qui n'offre en soi aucune connexion, et le plus souvent même peu d'agrément. Cette idée bizarre de Lemierre n'avait aucun rapport avec les *Fastes* d'Ovide ; les cérémonies religieuses, rapprochées de leurs origines historiques ou fabuleuses, forment chez celui-ci un ensemble, un tableau de la religion des Romains, toujours liée à leur histoire. Il n'y a pas trace de ce projet dans l'auteur français : il prend seulement, selon sa fantaisie, les divers usages attachés à tel ou tel jour, de quelque nature qu'ils soient, comme on a fait un recueil d'estampes en découpure de tous *les cris de Paris*, et il met dans ses *Fastes* les joûtes sur l'eau et la lanterne magique. C'est de celle-ci qu'il dit :

Opéra sur roulette, et qu'on porte à dos d'homme,
Où l'on voit par un trou les héros qu'on renomme.

Il y a une foule de vers du même goût, et en total la versification ne vaut pas mieux que le sujet : c'est tout dire. On y a distingué uniquement quelques vers sur un clair de lune, qui sont assez beaux pour qu'on soit étonné et même fâché de les trouver là.

Dorat, qui se représentera devant vous dans la poésie légère, la seule où il puisse avoir une petite place, avait encore bien moins de talent que Lemierre pour la poésie noble, et en général pour le style sérieux et soutenu, dans quelque genre que ce soit. Lemierre au moins, comme on l'a vu, s'élève quelquefois à la belle poésie, comme il a eu quelquefois le ton tragique dans plusieurs scènes de ses tragédies. Mais Dorat, absolument dépourvu d'idées et de liaison dans les idées ; Dorat, qui avait essentiellement l'esprit frivole et le goût faux, et qu'une vie dissipée empêcha toujours de rien ajouter à ses premières études de collége, qui étaient très-peu de chose ; Dorat, qui ne savait et ne pensait rien, n'a jamais pu sou-

tenir aucun des genres qui demandent de l'acquis, du jugement et de la réflexion; et hors l'épopée, il les essaya tous. Ses tragédies sont au-dessous de la critique, et assez oubliées pour qu'on soit dispensé d'en parler: c'est la démence complète en action et en dialogue, hors quand il suivit, le mieux qu'il put, Métastase dans son *Régulus* (1), dont il ne fit pourtant qu'une pièce très-froide et très-mal construite, mais qui du moins, grâces aux secours de l'original italien, ne tombe guère dans le ridicule ordinaire à l'auteur.

Ses comédies (2), à très-peu de chose près, ne sont ni mieux conçues ni mieux écrites. Ses fables sont peut-être ce qu'il a fait de plus mauvais, en raison de l'opposition formelle de ce genre à l'esprit de l'auteur, l'un demandant surtout du naturel et de la vérité, et l'autre étant presque toujours hors de la nature et du vrai. Ses romans sont au-dessous de ceux de Mouhy. *La Declamation théâtrale* vaut mieux que tout cela. Ce poëme en quatre chants, quoique faible et défectueux, n'est pas sans mérite, et c'est au moins ce qu'il a fait de plus passable dans le genre sérieux. Il n'était pas encore aussi gâté qu'il le fut depuis par les plates adulations de journal et de coterie, espèces de séductions dont il n'était que trop susceptible; car il ne faut pas douter que le caractere et les alentours n'influent beaucoup en bien ou en mal sur le talent de l'écrivain: nous en avons une foule d'exemples. Dorat s'était borné d'abord à la déclamation tragique; et ce morceau, l'un des premiers qu'il publia dans sa jeunesse, avait donné des espérances: il y avait quelques endroits assez bien versifiés. Au bout de quelques années, il donna successivement trois chants nouveaux, *la Comédie*, *l'Opéra* et *la Danse*; et dès lors il aurait dû changer son titre, car de tout cela on ne *déclame* proprement que la tragédie; mais il ne faut pas y regarder de si près avec Dorat. Il ne faut pas s'attendre non plus à trouver ici une disposition de parties bien entendue, ni l'élévation et la force des tableaux, ni la belle invention des épisodes: tout cela était trop au-dessus de lui. Il ne s'y est pas même généralement garanti de ses défauts accoutumés, le vide, le vague et le faux. Mais dans les deux derniers chants, qui se rapprochaient davantage de ses goûts et de ses idées, *l'Opéra* et *la Danse*, on rencontrera des détails ingénieux, des peintures gracieuses et de fort jolis vers, entre autres, ceux où il décrit l'espèce de danse qu'on appelle *l'allemande*, que je cite ailleurs, et ceux-ci qui ne sont pas moins bons:

> Et Jupiter lui-même, armé de son tonnerre,
> Se verrait dans sa gloire insulté du parterre,
> S'il venait, s'annonçant par un timbre argentin,
> Prononcer en fausset les arrêts du destin.

---

(1) J'étais à la première représentation, qui eut peu de succès, et qui fut suivie de *la Feinte par Amour*, qui en eut beaucoup. L'auteur crut pouvoir faire marcher l'une des deux pièces à la faveur de l'autre: mais bientôt on ne vint plus qu'à la petite, tant la première ennuyait, et l'on fut obligé de retirer *Régulus*, qui n'a jamais été repris. Je me souviendrai toujours de l'étonnement dont je fus frappé quand j'entendis deux ou trois fois jusqu'à dix ou douze vers de suite dans ce *Régulus*, qui étaient bien pensés, qui se suivaient, et même n'étaient pas mal écrits; ce que je ne croyais pas possible à l'auteur le plus déraisonnable et le plus décousu en vers comme en prose. Je n'avais pas le *Regolo* de Métastase présent à la mémoire, et je me disais: Si ces vers-là sont de Dorat, je ne sais plus où j'en suis. Je n'eus rien de plus pressé que d'ouvrir Métastase, et j'y retrouvai mot à mot ce qui m'avait étonné, et avec raison, et cela me tranquillisa.

(2) On parlera dans la suite de la *Feinte par Amour*, la seule qui soit restée, mais seulement au théâtre, comme bien d'autres petites pièces dont les auteurs sont à peine connus.

Mais si l'on veut ici même, dans un sujet où il pouvait se croire dispensé de *persiffler*, des traces bien marquées de ce détestable goût dont il ne pouvait pas se défendre, il n'y a qu'à se rappeler des vers tels que ceux-ci :

> Et le parterre enfin renvoie, avec justice,
> Ces *petits vents honteux* souffler dans la coulisse.

Ces petits vents honteux, quand il s'agit des danseurs qui représentent mal les vents, ressemblent merveilleusement à ce vers de l'abbé de Beaugénie, si connu :

> Il semble que ce vent ait de la connaissance.
> *Merc. gal.*

Le chant de *la Tragédie* est celui où les fautes sont le plus choquantes : il s'y montre trop souvent étranger aux idées du sujet. Se douterait-on, par exemple, de ce qu'il a vu dans le rôle et la situation de Zaïre? Deux vers vous en instruiront :

> Me rendrez-vous sensible aux larmes de Zaïre,
> Qui, d'un culte nouveau craignant l'austérité,
> Pleure au sein de son Dieu *l'amant qu'elle a quitté*?

Concevez ce que fait ici *l'austérité d'un culte nouveau*, et Zaïre qui *a quitté son amant*! il faut avoir la tête bien remplie de cette phrase banale, d'*amant quitté*, aussi commune que la chose, pour l'appliquer à Zaïre et à Orosmane. Il suffirait d'un pareil trait pour juger l'esprit d'un auteur, et il en a dans tous ses écrits des milliers de cette espèce, qui sont pires que tous les solécismes et tous les barbarismes possibles; car ils prouvent que l'écrivain n'a rien pensé, rien vu, rien senti, ce qui est pis que d'ignorer la grammaire. On n'est pas plus barbare que Crébillon, et pourtant, quoique *méchant écrivain*, suivant le principe et les termes de Boileau, il aura toujours sa place parmi les hommes de génie, parce que son génie lui a fourni du tragique, et du grand tragique, et que le tragique lui a inspiré de beaux vers. Mais quel génie inspirait Dorat quand il a voulu nous peindre Ninias sortant du tombeau de Ninus? Tout ce qui a été au spectacle se retrace ici le grand acteur dans cet instant terrible où, venant de frapper sa mère sans la connaître, saisi d'un trouble involontaire, poursuivi par des cris plaintifs qu'il croit encore entendre, égaré, chancelant, il tombe sur une des colonnes du tombeau dont il sort au bruit du tonnerre et à la lueur des éclairs qui se réfléchissent sur son visage pâle et effrayé, et sur ses mains ensanglantées. Tel est le tableau dans l'optique théâtrale : voici ce qu'il est dans les vers de Dorat :

> *Tel quelquefois* Le Kain, dans sa fougue sublime,
> Sait *arracher la palme et ravir notre estime.*
> Combien j'aime à le voir, échevelé, *tremblant*,
> Du tombeau de Ninus *s'élancer* tout sanglant,
> Pousser du *désespoir* les cris sourds et funèbres,
> S'agiter, se heurter à travers les ténèbres !......

L'auteur n'aimait pas Le Kain, ce qui était tout simple, car Le Kain n'aimait pas ses tragédies; et c'est ce qui peut seul expliquer ces mots, *tel quelquefois Le Kain*, qui, pour restreindre l'éloge, offensent l'oreille autant que la vérité. Je passe sur cette *fougue qui arrache la palme et ravit notre estime* : c'est bien de cela qu'il s'agit ici! C'est-là le vague et le vide dont je parlais tout à l'heure, et voici le faux et l'excès du faux. Comment Ninias peut-il *s'élancer en tremblant?* Il est si loin de *s'élancer* qu'il ne saurait se soutenir. Comment peut-il *pousser les cris du désespoir* quand il n'est nullement *au désespoir*, et qu'il se demande à lui-même d'où lui vient l'espèce d'horreur qu'il éprouve? Où sont ces *cris sourds*

et funèbres qu'apparemment Dorat seul avait entendus, quand Ninias peut à peine respirer, et qu'il se contente de dire d'une voix étouffée : *Ciel! où suis-je?* Et Ninias qui *s'agite et se heurte!* Y a-t-il là un seul mot qui ne soit un contre-sens? Je ne m'étonne pas si Dorat disait que *Sémiramis* était *une tragédie ennuyeuse* : ne l'avait-il pas bien vue et bien écoutée, ainsi que *Zaïre!* et c'est ainsi qu'il voyait, qu'il écoutait, qu'il sentait, qu'il peignait. Je ne crois pas qu'il ait jamais existé un être plus froid, un esprit plus étourdi ; aussi parlait-il sans cesse de *sensibilité*.

SECTION V.

Les Saisons. L'Agriculture.

Le premier de ces deux poëmes essuya beaucoup de critiques dans sa naissance ; il n'a même jamais eu un succès de vogue, et a encore beaucoup de détracteurs. Mais il a été et est encore généralement lu; ce qui est la première réponse à toutes les censures. Il a été très-souvent réimprimé; ce qui justifie les suffrages que lui ont accordés les connaisseurs. Il avait été annoncé et loué depuis long-temps dans les sociétés ; et il est d'autant plus rare qu'on se trouve au niveau d'une haute opinion, que la plupart des lecteurs sont disposés dès lors à vous mettre au-dessous. D'ailleurs, l'ouvrage s'élevait de lui-même au-dessus de la foule, et n'avait point le droit de jouir de cette paix profonde où reposent, en vertu d'une convention tacite et très-scrupuleusement observée, tous les ouvrages médiocres dont les auteurs goûtent d'ordinaire un repos égal à celui où ils laissent leurs lecteurs.

On commença, vers le milieu de ce siècle, à aimer les vers en général beaucoup moins qu'on ne les aimait dans le précédent ; ce qui doit arriver quand le goût des beaux-arts s'affaiblit par la satiété et l'inconstance, et que l'amour des sciences exactes et physiques offre l'attrait d'une nouveauté, et s'augmente avec leurs progrès. Il y eut ici quelque chose de plus : l'esprit *philosophique*, dont le caractère impérieux, jaloux et contempteur, s'annonçait dès sa naissance, déclara la guerre à la poésie, et profita des exemples qu'on avait déjà donnés, de combattre les talens par des systèmes, et d'anéantir les arts de l'imagination par une analyse sophistique. Déjà Lamotte avait voulu qu'on fît des tragédies en prose et des vers sans rimes. Fontenelle, Trublet, Marivaux, Duclos, et même un Montesquieu et un Buffon, prirent une autre tournure pour faire tomber la gloire poétique qui les importunait, car la supériorité ne met pas toujours à l'abri de ces travers de l'amour-propre. Montesquieu, par exemple, traita la poésie (dans ses *Lettres persanes*) comme une ennemie de la raison, et n'excepta de la réprobation qu'il prononçait contre tous les poëtes que les seuls poëtes dramatiques. Buffon (1) et tous les au-

(1) Quoique toutes ces folies paradoxales fussent tombées depuis long-temps, ceux qui les avaient adoptées par un intérêt d'amour-propre, n'y renoncèrent pas ; et j'ai vu en 1780 le respectable vi[illegible]rd Buffon soutenir très-affirmativement que les plus beaux vers étaient remplis de fautes, et n'approchaient pas de la perfection de la bonne prose. Il ne craignit pas de prendre pour exemple les vers d'*Athalie*, et fit une critique détaillée du commencement de la première scène. Tout ce qu'il dit était d'un homme si étranger aux premières notions de la poésie, aux procédés les plus connus de la versification, qu'il n'eût pas été possible de lui répondre sans l'humilier ; ce qui eût été un très-grand tort, quand même il ne m'eût pas honoré de quelque amitié. Je gardai donc le silence, honteux de voir à quel point un homme tel que lui pouvait se compromettre devant beaucoup de témoins, en s'exposant à parler de ce qu'il n'entendait pas.

tres n'allèrent pas jusque-là ; mais ils soutinrent que la meilleure poésie était toujours très-inférieure à la bonne prose, parce que celle-ci disait toujours tout ce qu'elle voulait, et que l'autre ne le pouvait pas, étant toujours gênée par la mesure et la rime. Tous ces hommes, qui avaient plus ou moins de succès en prose, s'accordaient donc à faire très-peu de cas de la poésie, et à la regarder comme un joli babil qui avait eu son temps, mais qui devait faire place au langage de la raison. Ils soutenaient leurs prétentions au point de dire habituellement, quand ils daignaient faire grâce à un écrit en vers : *Cela est beau comme de la prose*. C'était la phrase de Duclos, et Duclos s'appela un moment le plus bel-esprit de la France. L'autorité de ces noms, dont plusieurs étaient célèbres, leur ascendant sur les sociétés où ils parlaient haut, et surtout le goût du paradoxe qui prenait déjà faveur, pouvaient rendre celui-là d'autant plus contagieux, que le nombre et l'éclat des talens n'étaient pas alors, à beaucoup près, du côté des poëtes. Rousseau, mort en 1741, avait longtemps survécu à son génie ; Crébillon écrivait trop mal pour être le Champion des Muses ; Racine le fils gardait le silence depuis son poëme de *la Religion*, et Lefranc depuis sa *Didon* ; et ces deux écrivains n'étaient pas, d'ailleurs, en première ligne. Gresset montrait un grand talent, mais ce n'était pas dans la grande poésie. Voltaire seul, pendant une assez longue période de temps, représenta la poésie française, et lui seul aussi la soutint. Il l'aimait trop et avait trop d'intérêt pour la sacrifier à la *philosophie*, et c'était peut-être le seul sacrifice qu'il n'eût pas fait. Il se moqua de ces vanités systématiques, qui ne purent tenir contre ses écrits ni contre le bruit continuel de sa gloire. Voltaire allait toujours grandissant, et tous ces prosateurs, qui avaient occupé le public un moment, s'éclipsaient plus ou moins devant lui. Pour Montesquieu et Buffon, leur renommée était entière, mais moins populaire que la sienne. Il ne cessa de jurer par Racine et Boileau ; il couvrit la poésie de tout l'éclat qui rejaillissait encore sur elle du beau siècle de Louis XIV. Il fit sentir la différence entre des sciences que tout le monde peut apprendre, et des talens qui sont des dons particuliers de la nature ; et, reconnu pour excellent prosateur, il se prosterna toujours devant la poésie. Ce fut sans doute pour opposer plaisanterie à plaisanterie, qu'il avait coutume de dire : *Je ne fais à présent que de la vile prose* ; ce qui valait bien *les vers beaux comme de la prose* du bel-esprit Duclos. Mais il parlait très-sérieusement quand il insistait sur l'inestimable avantage de l'harmonie qui se grave dans la mémoire, et qui, s'emparant de l'oreille, s'ouvre le chemin du cœur.

Le sophisme de ces détracteurs consistait en ce qu'ils prenaient pour l'essence de la poésie ce qui n'en était qu'une des difficultés qu'elle est indispensablement tenue de surmonter, sous peine de n'être plus la poésie. Il est bien vrai que la mesure et la rime sont une gêne ; mais c'est précisément le triomphe de l'art, qu'elle disparaisse dans les vers bien faits ; et celui qui n'avouerait pas qu'on ne s'en aperçoit point chez les bons versificateurs, et particulièrement dans Racine et Despréaux, ne mériterait pas qu'on lui répondît, car apparemment il ne serait pas à portée d'entendre la preuve, et leurs ouvrages en sont une suffisante pour tous les bons juges.

La prodigieuse quantité de vers dont nous sommes inondés depuis cinquante ans suffirait aussi, je l'avoue, pour produire le dégoût, si les vrais amateurs de la belle poésie ne mettaient dans leurs lectures un choix très-sévère. Mais ils n'ont besoin que de lire une page pour voir d'abord si l'homme qui veut être poëte est né pour en parler la langue, s'il a conçu sa pensée en vers, s'il ne tourne pas autour des idées d'autrui ou autour

des siennes, si sa phrase est pleine et précise, et si le jugement de son oreille lui apprend à flatter celle du lecteur. Voilà d'abord ce qui doit se trouver dans tout ouvrage en vers, indépendamment du degré de génie où peut le placer ensuite l'invention et l'effet. Or, vingt ou trente vers suffisent ordinairement au connaisseur pour l'avertir s'il trouvera toutes ces conditions remplies; aussi lui arrive-t-il souvent de ne pas aller plus loin. Qu'arrive-t-il, au contraire, à cette foule de lecteurs frivoles qui parcourent par désœuvrement ou par air toutes les brochures nouvelles? Ils lisent tous les jours des vers faibles et vagues, qui malheureusement ne sont pas ridicules, et à la longue ils s'ennuient par instinct. Les voilà rassasiés, et lorsqu'ensuite il leur tombe entre les mains un ouvrage écrit en beaux vers, mais dont le sujet, n'attachant point la curiosité, ne peut vaincre tout-à-fait l'impression que fait après un certain temps l'espèce d'uniformité du rhythme alexandrin, ils sont tout étonnés de ne pouvoir lire un volume de vers comme ils liraient une tragédie ou un roman. C'est-là surtout le reproche qu'on a fait aux *Saisons*; mais il n'est pas juste, et prouve seulement que ceux qui le font goûtent peu les vers, et sont peu compétens pour en juger; car toutes les fois qu'un poëte peut vous promettre qu'en ouvrant son livre partout où vous voudrez, vous lirez de suite cent vers avec le plaisir de les trouver bien faits, vous devez être content de lui, et il peut l'être de lui-même.

Ne pourrait-on pas demander d'ailleurs s'il est bien vrai qu'il faille d'ordinaire lire de suite un long ouvrage en vers, quand ce n'est pas un ouvrage de théâtre? Est-ce ainsi, par exemple, qu'on doit lire, je ne dis pas seulement *la Henriade* qu'on a tant attaquée sous ce rapport, mais les poëmes anciens ou étrangers, écrits dans des langues plus favorables que la nôtre à la versification? Le plaisir que vous procurent l'harmonie et le sentiment de la difficulté continuellement vaincue, n'est-il pas de ces sensations vives, délicates, et même voluptueuses, qui s'émoussent aisément, et vous fatiguent un peu, si vous les prolongez trop? Les spectacles qui remuent fortement les passions vous arrachent à vous-mêmes, et ne vous permettent ni le dégoût ni l'ennui. Mais les arts qui ne produisent sur l'âme que les émotions douces par l'organe de l'oreille peuvent-ils vous fixer aussi long-temps? Je ne le crois pas : jugez-en par la musique. On peut en faire quelques heures de suite, quand on est soutenu par le plaisir de travailler et d'apprendre; mais quel homme de bonne foi pourra promettre d'entendre la plus belle musique de concert deux ou trois heures de suite avec une attention continue? On sait comment les Italiens, peuple si sensible, écoutent leurs opéras : redevables à leur climat et à leur caractère d'émotions plus vives que les nôtres, ils se passionnent pour une ariette avec tant de violence, qu'il leur faut de longs intervalles pour se reposer; et l'on sait que leur spectacle, qui est trop long, ne les occupe jamais que par momens, et n'est d'ailleurs qu'un rendez-vous général. Le nôtre, qui ne dure guère que trois heures, et qui joint quelquefois à des scènes touchantes de très-beaux morceaux de chant, qui rassemble ce que l'optique et la danse ont de plus séduisant, peut-il se vanter d'avoir des amateurs assez déterminés pour y donner toute leur attention? N'est-ce pas même à force de distractions qu'on y reste jusqu'au bout? Est-il un instrument si beau qui ne lasse un peu au bout d'une demi-heure? Il est vrai que la musique produit quelquefois de grands effets, mais c'est quand ils sont momentanés; et Timothée, qui, en passant d'un mode à l'autre, fit d'abord pleurer Alexandre, et ensuite le fit courir aux armes, sûrement ne joua pas long-temps.

Qu'un homme occupé d'idées tristes se promène dans une campagne, et qu'il entende tout à coup le son d'une flûte venant d'un coteau voisin, sa

rêverie sera d'abord agréablement interrompue ; il se saura gré de cette distraction ; marchera vers l'endroit d'où viennent à son oreille les modulations qui la flattent ; il s'assoiera dans le voisinage, et pour peu que l'air qu'il entend ait de rapport avec ce qu'il éprouve ou qu'il imagine en apercevoir, il laissera couler quelques larmes : ce moment sera le triomphe de l'harmonie, mais il sera court ; et l'homme triste, quoique soulagé, se levera bientôt, et reprendra sa rêverie et sa douleur.

Peut-être, toutes les fois que nous ouvrons un livre de pur agrément, ne devons-nous guère en attendre plus que de la flûte du berger ; et il n'y a que les ouvrages faits pour instruire beaucoup ou émouvoir puissamment, tels, par exemple, que l'histoire, la philosophie ou la tragédie, dont la lecture puisse s'emparer entièrement de notre esprit ou de notre âme. Que l'homme de goût, l'homme sensible à la poésie, prenne ce poëme des *Saisons* qui a occasioné ces réflexions, à quelque endroit qu'il s'arrête il rencontrera ou les détails charmans de la nature pittoresque, décrits avec une pompe qui ne dégénère jamais en luxe, ou les teintes d'une mélancolie aimable et réfléchissante qui attache des idées, des souvenirs et des sentimens à tous les objets ; il entendra tour à tour, ou la voix imposante du chantre inspiré qui célèbre les merveilles de la nature, ou la voix douce et instructive du solitaire attendri qui s'entretient de son bonheur et désire celui des autres.

Quoi de plus noble que cette invocation qui suit l'exorde du premier chant ?

> Arbitre des destins, Maître des élémens,
> Toi dont la volonté créa l'ordre et le temps,
> Ton amour paternel veille sur notre asile
> Il épanche ses dons sur ce globe fertile.
> Mais l'homme a négligé les présens de tes mains :
> Je viens de leur richesse avertir les humains,
> Des plaisirs faits pour eux leur tracer la peinture, etc.

Vous apercevez d'abord une main sûre : rien de vague, rien d'embarrassé, rien de pénible ; une propriété de termes, tous choisis, qui gagnent, par leur combinaison et leur enchaînement, un intérêt de style qui réside toujours dans des tournures faciles et naturelles, et jamais dans cet entassement de figures triviales ou forcées, ressources des écrivains froids et stériles, qui, ne trouvant point dans leur âme les mouvemens spontanés qui animent la composition, cherchent à s'échauffer par des efforts et des secousses.

Si l'on cherche un exemple d'harmonie imitative, on trouvera peu après des vers qui en prouvent une connaissance réfléchie, et il y en a nombre de pareils.

> Neptune a soulevé ses plaines turbulentes.
> La mer tombe et bondit sur ses rives tremblantes ;
> Elle remonte, gronde, et ses coups redoublés
> Font retentir l'abîme et les monts ébranlés.

La mer tombe et bondit...... elle remonte, gronde...... Ces deux hémistiches ne font-ils pas entendre le bruit du flot qui heurte le rivage ou qui est refoulé vers la haute mer ? Et quel heureux choix de mots neufs, sans être recherchés !

Veut-on des traits d'une imagination poétique, ils s'offrent en foule :

> La tulipe orgueilleuse étalant ses couleurs,
> Le narcisse courbé sur sa tige flottante,
> Et qui semble chercher son image inconstante ;
> L'hyacinthe azuré qui ne vit qu'un moment,
> Des regrets d'Apollon fragile monument, etc.

Voilà du vrai coloris, et non pas de ces images fastidieusement rebattues, de ces phrases précieuses et maniérées qu'on appelle *de la fraîcheur*, et qui ne sont qu'un vermillon de toilette grossièrement délayé.

Quant aux réflexions intéressantes et aux contrastes ménagés avec art, il y en a partout, mais principalement dans le chant de l'Hiver, le plus varié des quatre, parce que le poëte nous transporte de la campagne à la ville, et peint l'une et l'autre de couleurs également riches et vraies. Mais c'est surtout dans le chant de l'Eté, et singulièrement dans la description de la zone torride, que l'auteur a répandu toutes les richesses de la poésie descriptive, et s'élève jusqu'au sublime, comme dans les deux vers qui terminent ce dernier morceau, l'un des plus magnifiques de notre langue :

Tout est morne, brûlant, tranquille, et la lumière
Est seule en mouvement dans la nature entière.

On a reproché à l'auteur d'avoir une versification moins variée que celle du traducteur des *Géorgiques*; et il est vrai que celui-ci excelle en cette partie. Mais n'est-il pas juste de se souvenir qu'il était soutenu par le plus parfait de tous les modèles? M. l'abbé Delille, l'un de nos meilleurs versificateurs, paraît s'être particulièrement occupé de maîtriser notre vers alexandrin par le travail des constructions et des tournures, et de lui donner un mouvement aussi diversifié qu'il soit possible. C'est-là comme le cachet de son talent; et qui peut douter que ce travail heureux ne soit la suite naturelle d'une longue et pénible lutte contre la perfection de Virgile, le plus grand maître de l'harmonie poétique? C'est un très-grand avantage pour le talent, de n'avoir qu'un seul objet, la versification. J'avouerai donc qu'en cette partie, M. l'abbé Delille l'emporte à quelques égards sur l'auteur des *Saisons*; mais en laissant même à part le mérite de la création que le traducteur de Virgile n'a pas porté assez loin dans ses *Jardins*, pour qu'il soit permis de le juger sur une esquisse qui ne se soutient que par le brillant des détails (1), il me semble que M. de Saint-Lambert compense, même dans le style seul, cette infériorité d'art par d'autres avantages. Je n'ai assurément et ne puis avoir d'autre but que de rendre une égale justice à des mérites différens, puisque je fais de tout temps profession d'aimer et d'estimer le talent et la personne des deux écrivains dont il s'agit; et j'en donne une preuve en faisant ici exception pour eux seuls à la loi que je me suis imposée jusqu'ici de ne point parler des auteurs vivans. Ainsi, je ne croirai ni flatter l'un, ni blesser l'autre, en avouant que la manière de M. de Saint-Lambert me paraît plus grande et plus élevée, en un mot, plus analogue à ce qu'on appelle *le style sublime*; j'entends surtout celui des images, qui tient une si grande place dans le genre descriptif. Je citerai, par exemple, ces deux vers :

L'Orellane et l'Indus, le Gange et le Zaïre
Repoussent l'Océan qui gronde et se retire.

Ces deux vers sont du vrai sublime, comme les deux que j'ai cités ci-dessus. J'ai entendu vingt fois des morceaux de différens ouvrages que le traducteur des *Géorgiques* achève actuellement; ils sont brillans d'élégance et piquans de variété; mais je n'y ai rien vu qui soit du même ordre de beauté que les vers qu'on vient de lire; et en général, ce qui fait le caractère de sa composition n'est pas ce qui est à la fois simple et grand, c'est

(1) Il faut attendre deux autres autres ouvrages qu'il nous promet, un poëme sur *l'Imagination* et un sur *les Géorgiques françaises*, qu'il aura sans doute travaillés davantage en raison des sujets; et il convenait à celui qui a si bien traduit Virgile de se mesurer contre lui.

la vivacité des mouvemens du style et l'effet du mécanisme des vers : *Cuique suum*.

J'avouerai avec la même franchise, et pour rendre hommage à la vérité, que la seule chose qui manque aux *Saisons*, c'est une sorte d'élan et de jet, et pour ainsi dire ce feu central qui doit échauffer l'ensemble d'un poëme descriptif, pour suppléer un peu à cet intérêt d'action qui soutient d'autres sujets ; et j'observerai en même temps qu'ici le travail et le temps, qui ont bien servi le traducteur des *Géorgiques*, ont nui peut-être à l'auteur des *Saisons*. L'un, ayant dans ses mains un tout parfaitement conçu, s'est occupé quinze ans de suite au fini des détails ; l'autre, distrait d'ailleurs par d'autres occupations, a passé trente ans à polir chaque morceau de son ouvrage ; ce qui a dû refroidir un peu la conception de l'ensemble. Mais remarquons aussi que cette conception n'a jamais été aussi heureuse et aussi soutenue dans aucun des poëmes de ce genre que dans celui de Virgile, qui en est le chef-d'œuvre. Si l'on peut désirer à cet égard quelque chose dans *les Saisons* françaises, combien il manque davantage à celle de Tompson, qui ne sait proprement que décrire, à *l'Agriculture* de Rosset, aux *Mois* de Roucher ! Et pourtant ce sont des hommes de talent, et leurs ouvrages ont du mérite. Celui de M. de Saint-Lambert sera toujours, par la beauté du langage et la pureté du goût, un de ceux qui, depuis *la Henriade*, ont fait le plus d'honneur à notre langue.

Le poëme de *l'Agriculture* fut composé dans le temps de la guerre en 1741, des victoires de Louis XV en Flandre, et de la paix qui les suivit : c'est ce que l'auteur nous apprend dans un discours préliminaire. Il observe qu'alors il n'avait encore paru parmi nous aucun ouvrage en vers sur l'agriculture. Mais dans l'intervalle écoulé entre la composition du poëme et sa publication, nous avons une foule d'écrits sur l'économie rurale, et enfin la poésie même s'est réconciliée avec la langue géorgique, qui semblait jusque-là lui avoir été étrangère. L'auteur fait à peine mention de celui à qui nous avons eu cette obligation, M. l'abbé Delille, sous prétexte qu'il n'est que traducteur. Mais le mérite de la difficulté vaincue n'est peut-être pas moindre, en faisant passer du latin en français les détails des travaux rustiques, qu'en les faisant entrer dans un ouvrage original ; et si le traducteur est autorisé à oser davantage, pour se conformer à la fidélité d'une version et à l'esprit de son auteur, cette hardiesse même ne laisse pas d'être difficile et hasardeuse quand c'est Virgile qu'on traduit. Dans les deux cas, il faut dompter notre langue poétique, et la forcer à recevoir une foule d'expressions dont elle avait été long-temps effarouchée. Rosset ne fait pas plus d'attention aux *Saisons*, qui ne sont pas, dit-il, *un ouvrage didactique*. Non sans doute, et Rosset est peut-être le premier qui ait conçu le projet de renfermer en six livres, qu'il appelle chants, tous les préceptes de la culture des terres et toutes les opérations rurales, depuis les semailles jusqu'à la basse-cour, sans relever son ouvrage par aucun trait d'imagination, et par aucun épisode. On ne conçoit pas les motifs d'un plan si peu avantageux, et l'auteur n'en donne aucune raison. C'est une belle entreprise que de nous donner des Géorgiques françaises ; mais celles de Virgile se distinguent surtout par le choix des épisodes et par la sage distribution des ornemens ; et je ne doute pas que notre Delille ne l'imite aussi en cette partie. Rosset a pris une route différente ; et, quand on ne met point d'imagination dans un ouvrage qui en comporte, c'est qu'apparemment on n'en a pas.

Je croirais même, en me fondant sur l'indifférence des langues, que des *Géorgiques françaises* exigeraient encore plus d'ornemens que celles de Virgile. Il faudrait aux tableaux purement rustiques, dont le fond est

le moins noble et le moins attachant, joindre tour à tour des traits de sentiment, d'imagination ou de morale, nécessaire pour racheter la sécheresse du didactique dans notre idiome, qui n'a pas le nombre et la variété du latin. Les fables anciennes, toujours agréables quand elles sont choisies par le goût et rajeunies par le style, le contraste des mœurs et des idées de la ville et de la campagne, que l'on aimera toujours à voir revenir, quand il sera tracé comme dans le morceau charmant de Virgile, *ó fortunatos!* sont les ressources naturelles d'un pareil sujet. Rosset a borné son ambition à rendre en vers français tous les travaux champêtres; et, dans plus d'un endroit il s'en est tiré avec succès, et a surmonté la difficulté. On trouve chez lui des morceaux très-bien écrits, des vers très-bien tournés : la diction est en général assez correcte; mais elle manque trop souvent d'élégance, de rhythme et de poésie : tout est précepte ou description, et souvent en prose rimée, en prose sèche ou dure. Cette monotonie serait peu supportable, même dans un ouvrage fort court : combien l'est-elle moins dans un poëme en six chants! Je prendrai les morceaux qui m'ont paru les meilleurs, et quelques autres indiqueront les défauts qui dominent le plus dans le style. Voyons, par exemple, si le début est fait pour en donner une idée avantageuse :

Je chante les travaux réglés par les saisons,
L'art qui force la terre à donner les moissons,
Qui rend la vigne, l'arbre et les prés plus fertiles,
Et qui nous asservit tant d'animaux utiles.
A chanter nos vrais biens, la culture et ses lois,
Louis et la patrie encouragent ma voix.

Ces vers sont corrects et précis; mais ici la précision n'est que sécheresse, et la correction est prosaïque. Boileau a dit :

Que le début soit simple, et n'ait rien d'affecté;

mais il ne faut pas pour cela qu'il soit dénué de nombre et d'élégance. Deux rimes en épithètes dans les six premiers vers, et une épithète aussi froide que celle des *animaux utiles*, qui devaient fournir un vers intéressant : tout cela ne ressemble point à la poésie. Il y en a dans le morceau suivant :

Sourdes divinités, insensibles idoles,
Mes chants n'empruntent rien de vos secours frivoles.
Astre qui nous marquez les saisons et les ans,
Le Dieu qui vous conduit nous donne leurs présens.
Les épis, sans Cérès, dans les sillons jaunissent;
Les raisins, sans Bacchus, sous le pampre noircissent.
De Pan et d'Apollon les fabuleux troupeaux
N'ont point des Immortels entendu les pipeaux.
L'olive ne doit point aux leçons de Minerve
Le soin qui la cultive et l'art qui la conserve.
Neptune est un vain nom, et le coursier ardent
Ne fut point enfanté d'un coup de son trident.

Ces vers ont tout le mérite qui manquait aux précédens; ils sont vraiment poétiques. L'auteur ne pouvait pas annoncer, par des tournures plus heureuses, qu'il excluait les fables anciennes du plan de son ouvrage: mais il valait mieux s'en servir. Au lieu d'un seul morceau que cette exclusion lui a fourni, l'usage de la mythologie lui en offrait vingt qui se présentaient d'eux-mêmes dans son sujet et l'auraient enrichi. Croit-on que la querelle de Neptune et de Minerve, et l'origine fabuleuse du cheval et de l'olivier, n'eussent pas figuré très-heureusement dans un poëme sur l'a-

griculture ? Ces fables sont très-connues ; mais elles n'ont été traitées par aucun des maîtres de la poésie française, et c'était encore un avantage.

L'application de l'astronomie à l'agriculture était susceptible de détails riches et brillans. L'auteur ne paraît pas en avoir tiré parti.

La culture aux humains montra l'astronomie.
Des plaines de Babel les premiers habitans,
Pasteurs de leurs troupeaux, laboureurs de leurs champs,
Pour rendre *à leurs désirs* la terre plus féconde,
Tournèrent leurs regards vers les pôles du monde.
L'astre brillant du jour gouverna les saisons ;
Tour à tour il régna dans ses douze maisons.
De son cours annuel ils tracèrent *les lignes*.
Le chef de leurs brebis fut chef *des douze signes*.
Le taureau sur ses pas, après lui les gémeaux,
Leur marquèrent l'époque où naissent les troupeaux.
Aux tropiques brûlans la chèvre et *l'écrevisse*
De l'hiver, de l'été, fixèrent *le solstice*.
La balance à la nuit rendit le jour égal ;
La vierge des moissons ramena le signal.
Le ciel devint un livre où la terre étonnée
Lut en lettres de feu l'histoire de l'année.

Ces deux derniers vers sont très-beaux ; mais la sécheresse et la monotonie sont encore le défaut du plus grand nombre. *Les lignes* et *l'écrevisse*, et *les douze signes* et *le solstice*, sont des expressions de l'almanach. Chacune de ces idées devait être rendue par un trait mythologique, ou du moins relevée par la poésie ; car les notions purement astronomiques peuvent encore s'exprimer par de belles figures. Voyez comme Voltaire, dans *Alzire*, a tracé la marche apparente du soleil, de l'équateur au tropique.

De la zone enflammée et du milieu du monde,
L'astre du jour a vu ma course vagabonde,
Jusqu'aux lieux où, cessant d'éclairer nos climats,
Il amène l'année et revient sur ses pas.

Ces deux vers de Rosset,

Pour rendre *à leurs désirs* la terre plus féconde,
Tournèrent leurs regards vers les pôles du monde,

ne sont ni corrects dans les termes, ni exacts dans les idées. *Plus féconde à leurs désirs* est un solécisme. D'ailleurs les premières observations astronomiques ne pouvaient pas avoir pour but *la fécondité* de la terre ; elles ne pouvaient que marquer un rapport entre les différentes époques de l'agriculture et les différentes périodes de la révolution annuelle du soleil. Peut-être aussi, pour plus d'exactitude, fallait-il mettre *vers le pôle du monde*, et non pas *vers les pôles*, puisqu'il est impossible d'observer à la fois les deux pôles.

L'art d'exprimer quelquefois très-élégamment les objets les plus grossiers du labourage est le principal mérite de l'auteur : par exemple, dans ces vers où il s'agit de l'espèce et de la quantité d'engrais propres à chaque terrain :

Que de votre terroir les besoins, la nature,
Règlent de ses présens le genre et la mesure.
La terre que pénètre un trop fort aliment,
Par sa vigueur cruelle, étouffe le froment,
Et, d'un feuillage vain nourrice malheureuse,
N'enfante, au lieu de blé, qu'une paille trompeuse.

Il ne se tire pas si bien des objets qui demandent plus de chaleur et d'imagination dans le style. Voyons-le dans la description d'une tempête :

Mais quand du roi des rois le *terrible* courroux
Lance sur vos moissons ses *redoutables* coups,
Toute industrie est vaine ; à vos justes alarmes
Il n'est d'autre secours que vos cris et vos larmes.
Une vapeur paraît, s'éteint et s'épaissit ;
Le jour pâlit, l'air siffle, et le ciel s'obscurcit.
Dans le sein d'un nuage assemblant les tempêtes,
La main de l'Eternel les suspend sur nos têtes.
Il vient, et devant lui *s'élancent* les éclairs.
Son trône *redoutable* est au milieu des airs.
Il abaisse les cieux ; l'orage l'environne,
Les vents sont à ses pieds, la flamme le couronne.
La foudre étincelante éclate dans ses mains ;
Elle part, elle frappe, *elle instruit les humains.*
De ses traits enflammés voyez les tours brisées,
Les rochers abattus, les forêts embrasées.
La terre est en silence, et la pâle frayeur
Des peuples consternés glace et *flétrit* le cœur.
De ses traits meurtriers la grêle impitoyable
Bat les tristes épis, les brise, les accable.
Tous les vents déchaînés arrachent des sillons
Les blés enveloppés dans leurs noirs tourbillons.
Les torrens en fureur des montagnes descendent ;
Les fleuves débordés par les plaines s'étendent.
Les champs sont submergés, les épis ne sont plus.
O travaux d'une année, un jour vous a perdus !

Cette description réunit toutes les sortes de fautes ; elle est mal conçue et mal écrite. D'abord ce n'est point ici qu'il convenait de mettre la tempête et la foudre dans les mains de l'Éternel, ni de prendre toutes les expressions de l'Ecriture, que nos grands poëtes ont su employer plus à propos. Il faut réserver les tableaux de la vengeance divine pour de plus grands sujets. De plus, il n'est permis en aucun cas de faire tant de vers, avec tant d'hémistiches connus et pillés partout. *Le jour pâlit*, *l'air siffle*, *la foudre étincelante éclate*, *etc.*; tout cela est de Voltaire. *Il abaisse les cieux* est de Rousseau. Ce qui n'est de l'un ni de l'autre, c'est cet hémistiche sur *la foudre*, *elle instruit les humains* : il suffit d'un pareil trait pour refroidir tout. Voltaire a dit :

La foudre en est formée, et les mortels frémissent.

Vous voyez la différence d'un trait qui fait image, et d'une réflexion qui glace ; et combien d'autres fautes dans la versification ! *Le terrible courroux*, *les redoutables coups*, *le trône redoutable*, *la grêle impitoyable*, *etc.*; ce sont ces épithètes accumulées, ces hémistiches rebattus qui énervent le style. Que font ici *les rochers abattus* et *les tours brisées?* Il s'agit bien de *tours* et de *rochers ;* il s'agit des vignes et des moissons ; et *la pâle frayeur des peuples consternés qui flétrit le cœur :* quel amas de mots qui ne disent que la même chose dans une longue suite de vers tous accouplés uniformément! Opposons à cette description celle que l'on trouve dans le second chant du poëme des *Saisons* ; ce rapprochement instruira mieux que toutes les critiques.

On voit à l'horison, de deux points opposés,
Des nuages monter dans les airs embrasés ;

On les voit s'épaissir, s'élever et s'étendre ;
D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre.
Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
Et le long du vallon le feuillage a tremblé.
Les monts ont prolongé le lugubre murmure,
Dont le son lent et sourd attriste la nature.
Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur,
Et la terre en silence attend dans la terreur.

Ce dernier vers rappelle le *terra tremuit et quievit* de l'Ecriture. Tous les indices d'un orage prochain sont ici tracés si vivement, qu'ils produisent dans l'imagination du lecteur la même attente et la même inquiétude que l'orage peut produire dans les campagnes qu'il menace. L'observation de la nature est parfaite :

D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre,
. . . .
Et le long du vallon le feuillage a tremblé.

C'est avec cet art et cette vérité que le poëte donne aux approches d'une tempête l'effet d'une scène de terreur. Poursuivons.

Des monts et des rochers le vaste amphithéâtre
Disparaît tout à coup sous un voile grisâtre.
Le nuage élargi les couvre de ses flancs ;
Il pèse sur les airs tranquilles et brûlans.
Mais des traits enflammés ont sillonné la nue,
Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.
Elle redouble, vole, éclate dans les airs :
Leur nuit est plus profonde, et de vastes éclairs
En font sortir sans cesse un jour pâle et livide.
Du couchant ténébreux s'élance un vent rapide
Qui tourne sur la plaine, et, rasant les sillons,
Enlève un sable noir qu'il roule en tourbillons.
Ce nuage nouveau, ce torrent de poussière
Dérobe à la campagne un reste de lumière.
La peur, l'airain sonnant, dans les temples sacrés
Font entrer à grands flots les peuples égarés.
Grand Dieu ! vois à tes pieds leur foule consternée
Te demander le prix des travaux de l'année.
Hélas ! d'un ciel en feu les globules glacés
Ecrasent en tombant les épis renversés.
Le tonnerre et les vents déchirent les nuages.
Le fermier de ses champs contemple les ravages,
Et presse dans ses bras ses enfans effrayés.
La foudre éclate, tombe, et des monts foudroyés
Descendent à grand bruit les graviers et les ondes,
Qui courent en torrens sur les plaines fécondes.
O récolte ! ô moissons ! tout périt sans retour :
L'ouvrage de l'année est détruit dans un jour.

Voilà le tableau d'un grand peintre ; voilà le style d'un grand poëte. Toutes les tournures, toutes les expressions sont à lui : c'est lui qui a vu et senti. A-t-on jamais mieux rendu l'effet du tonnerre dont le son se prolonge dans l'éloignement, que dans ce vers admirable,

Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.

Il n'adresse à Dieu qu'un mot, et ce mot est une prière touchante qui rappelle toute la grandeur du péril :

Grand Dieu ! vois à tes pieds leur foule consternée
Te demander le prix des travaux de l'année.

Il ne s'arrête pas plus long-temps, et continue la description; mais il la relève encore par un détail d'action et de sentiment emprunté à Virgile, il est vrai, mais bien placé et bien rendu :

Et presse dans ses bras ses enfans effrayés :
Et pavidæ matres pressère ad pectora natos.
Hélas! d'un ciel en feu les globules glacés, etc.

Cela vaut un peu mieux que *la grêle impitoyable* : quelle heureuse opposition des *globules glacés* et du *ciel en feu!* et cette opposition est fondée sur la saine physique.

.... Et des monts foudroyés
Descendent à grand bruit les graviers et les ondes,
Qui courent en torrens, etc

La phrase court; la construction descend et se précipite : voilà les secrets du style poétique. Comparez à ces vers celui où l'on a voulu peindre la même chose :

Les torrens en fureur des montagnes descendent.

vous verrez que le rhythme est vif dans le premier hémistiche, et lent dans le second, ce qui forme un contre-sens pour l'oreille, et ce sont-là de ces fautes qu'un vrai poëte ne commet point.

N'oublions pas la première de toutes les convenances, celle de la mesure, toujours réglée par le sujet. On a reproché à M. de Saint-Lambert que sa description était trop détaillée. C'est une grande ignorance : sans doute elle le serait trop dans un poëme épique, parce qu'elle y ferait partie d'une action principale dont elle détournerait trop long-temps. Aussi Virgile se garde-t-il bien de s'étendre de même sur la tempête qui disperse la flotte d'Enée ; il se borne habilement aux grands traits ; et Lucain, au contraire, pour peindre la barque de César en danger, entasse cent vers d'hyperboles qui vont jusqu'à l'extravagance. C'est d'un côté une leçon de sagesse et de goût, et de l'autre la faute d'un écolier dénué de jugement. Mais dans *les Saisons*, dans un poëme descriptif, la tempête devait avoir toutes ces circonstances intéressantes et pittoresques. Il ne s'agissait que du choix et de l'effet; et ce n'est pas trop ici de quarante vers pour peindre un des fléaux de la campagne.

Cette mesure n'est pas toujours gardée dans l'ouvrage de Rosset. Le travail des vers à soie y est décrit avec art, malgré les difficultés qu'il offrait, et la description est louable à bien des égards; mais elle est trop longue, parce qu'elle descend jusqu'à de petites circonstances presque imperceptibles, où la poésie n'aime point à se perdre; et, en tout genre, c'est un défaut que de dire tout.

Pour terminer ces citations par quelques peintures particulières, je choisirai celles de l'étalon et du coq. La première est imitée de Virgile, et l'auteur n'avait rien de mieux à faire. Nous verrons ensuite s'il en approche d'aussi près que son célèbre traducteur.

L'étalon que j'estime est jeune et vigoureux :
Il est superbe et doux, docile et valeureux.
Son encolure est haute et sa tête hardie ;
Ses flancs sont larges, pleins; sa croupe est arrondie.
Il marche fièrement, il court d'un pas léger ;
Il insulte à la peur, il brave le danger.
S'il entend la trompette et le cri de la guerre,
Il s'agite, il bondit, son pied frappe la terre ;
Son fier hennissement appelle les drapeaux :
Dans ses yeux le feu brille, il sort de ses naseaux.

Son oreille se dresse et ses crins se hérissent;
Sa bouche est écumante, et ses membres frémissent.

Sans parler de ce qui est ici d'emprunt, comme la *trompette et le cri de la guerre*, qui est un vers de Zaïre, et *appelle les drapeaux*, qui ne vaut pas *appelle les dangers* de *la Henriade*, la marche de tous ces vers est en elle-même trop uniforme; il y a trop peu de mouvement, et encore moins d'accélération de mouvement. C'est, au contraire, un des mérites de la traduction de M. l'abbé Delille.

Il a le ventre court, l'encolure hardie,
Une tête effilée, une croupe arrondie.
On voit sur son poitrail ses muscles se gonfler,
Et ses nerfs tressaillir, et ses veines s'enfler.
Que du clairon bruyant le son guerrier l'éveille,
Je le vois s'agiter, trembler, dresser l'oreille.
Son épine se double et frémit sur son dos;
D'une épaisse crinière il fait bondir les flots.
De ses naseaux brûlans il respire la guerre:
Ses yeux roulent du feu, son pied creuse la terre.

C'est aux lecteurs exercés à faire la comparaison, qui nous mènerait trop loin. J'aime mieux vous offrir la peinture du coq, qui m'a paru ne rien laisser à désirer.

En amour, en fierté le coq n'a point d'égal.
Une crête de pourpre orne son front royal,
Son œil noir lance au loin de vives étincelles;
Un plumage éclatant peint son corps et ses ailes,
Dore son col superbe, et flotte en longs cheveux.
De sanglans éperons arment ses pieds nerveux.
Sa queue, en se jouant du dos jusqu'à la crête,
S'avance et se recourbe en ombrageant sa tête.

C'est peindre en vers comme Buffon peint en prose.

On voit que l'auteur avait du talent pour la poésie, et ce ne sont pas les seuls endroits de son ouvrage qui le prouvent, quoique ce soient ceux où il y en a le plus. Il lui a manqué un plan plus poétique et une exécution plus soignée et plus forte. Il tombe même quelquefois au point de ne plus reconnaître l'auteur des beaux vers que vous venez d'entendre.

.... Les feux de la terre
Font monter les vapeurs au séjour du tonnerre.
Le froid, pressant leurs corps par le chaud dilatés,
Les condense, et de l'air ils sont précipités.
Ainsi sur le foyer se forme l'eau-de-vie.
Par un nouveau travail, si l'art les fortifie,
L'esprit-de-vin captif du phlegme est séparé, etc.

Et ailleurs,

Invisible et vivant *dans ses langes le germe*
De sa captivité voit arriver le terme.
. . . .
De l'air, *qui fut dans l'œuf toujours renouvelé*,
Le mouvement vital est alors redoublé.
Par lui l'œuf pénétré diminue et transpire, etc.

On trouve quelquefois trente vers de suite dans ce goût, parce que l'auteur s'est piqué fort mal à propos de mettre en vers une physique ou une chimie qui s'y refuse absolument.

Et quæ
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.
HOR.

C'est le précepte dont il aurait dû faire le plus d'usage dans un sujet tel que le sien, et c'est celui qu'il a le plus oublié.

SECTION VI.

Les Mois.

C'est à regret que je suis obligé, pour compléter ce qui concerne les poëmes, de faire ici une mention critique d'un écrivain qui, compté parmi les victimes de la tyrannie révolutionnaire, semblerait ne devoir attendre de nous qu'un tribut de regrets bien légitime, et que personne ne lui paye plus volontiers que moi. On voit qu'il s'agit ici de l'infortuné Roucher, massacré par les bourreaux de la France en 1794; et à mesure que cet ouvrage me rapproche de nos malheureux jours, il commence à nous offrir des traces douloureuses et sanglantes, qu'assurément je ne croyais pas devoir jamais rencontrer lorsque je l'entrepris dans des jours de bonheur et de sécurité. Le sujet même, autant que la situation de la France, devait en éloigner toute idée, puisque, dans tous les temps, les gens de lettres ont été, de tous les hommes, les plus généralement étrangers aux révolutions des états. Mais aussi la nôtre a eu ce caractère particulier, qu'elle a été l'ouvrage de la *philosophie et des lumières*, comme on le dit encore dans la langue qu'elle a introduite, et qui subsiste au moment où j'écris (1). Il est donc tout simple que ses auteurs en aient couru les dangers, et qu'ils en portent encore le poids, qui même est retombé plus d'une fois sur ceux qui s'en étaient tenus loin. Lemierre, dont j'ai parlé ci-dessus, ne s'en mêla en aucune manière : il n'a pas péri par le glaive, comme Roucher et tant d'autres; mais les dernières années de sa vieillesse ont été affreuses. L'horreur et l'effroi dont il était pénétré lui avaient absolument ôté l'usage de toutes ses facultés ; il était tombé dans une stupeur silencieuse et morne, dont rien ne put jamais le tirer. Hors sa respectable épouse qui lui rendit constamment tous les soins de la tendresse et de la religion, l'aspect de toute créature humaine l'épouvantait : et si l'on essayait de lui parler, il ne répondait pas, il frissonnait de tous ses membres. On compte par milliers ceux que la révolution, sans même les atteindre de ses mains meurtrières, a fait périr ainsi dans l'aliénation et le désespoir.

Roucher était bon père, bon mari, bon ami, et je voudrais pouvoir répandre sur son ouvrage l'intérêt qui à cet égard est dû à sa mémoire, ou pouvoir me dispenser d'en parler ; mais l'un et l'autre est impossible. Ce serait une omission inexcusable de passer sous silence un poëme qui fit tant de bruit pendant quelques années, et qui ne fut pas moins remarquable par la rapidité de sa chute à l'impression que par l'éclat de ses succès dans les lectures de société. De plus, ces lectures prestigieuses furent précisément l'époque où les hérésies littéraires que j'ai déjà combattues dans ce *Cours* obtinrent une sorte d'empire, à la vérité fort passager, mais presque universel, par un concours de circonstances qui font bien voir à quoi tiennent les opinions des hommes. Ces paradoxes misérables n'avaient d'abord été qu'une révolte ridicule contre le bon sens et le bon goût, tramée dans la mauvaise littérature, et soutenue dans tous les journaux dont elle disposait ; mais ils passèrent alors jusqu'aux académiciens et aux *phi-*

(1) A la fin de 1797.

losophes, divisés par les querelles de la musique. On n'était pas fâché de mortifier l'auteur des *Saisons* et le traducteur des *Géorgiques*, qui n'avaient pas voulu sacrifier à l'idole du jour, à Gluck. On en voulait encore bien davantage à celui qui rappelle ici ces luttes frivoles et furieuses du charlatanisme et de la vanité, et qui, rendant hommage au compositeur d'*Orphée*, d'*Iphigénie*, comme à celui de *Roland* et de *Didon*, ne pouvait concevoir qu'on prétendît ne reconnaître qu'un seul musicien, comme il n'avait jamais conçu que certaines gens ne voulussent reconnaître qu'un poëte tragique. Cette manie exclusive a toujours été celle des Français, et le sera toujours. Mais heureusement, comme ces engouemens sont une mode, ils passent comme toute autre mode; ils passent avec les intérêts particuliers, et il ne reste jamais que ce qui est à l'épreuve du temps. Roucher, qui était inconnu avant de commencer à lire son poëme dans les cercles, eut donc bientôt, comme tant d'autres, son moment de célébrité. Il fut étayé par la secte des *philosophes*, et d'autant plus que son ouvrage était empreint de leur cachet, et rempli de tout le fatras et de toute la morgue de leurs fallacieuses déclamations. J'insisterai peu sur ce vice de l'ouvrage, que l'oubli où il est tombé a rendu beaucoup moins dangereux qu'il n'aurait pu l'être, sans le rendre moins blâmable. *Les Mois* ne sont depuis long-temps lus de personne, si ce n'est de la jeunesse métromane. Mais le détestable goût dans lequel ils sont écrits est encore un système accrédité parmi cette foule d'apprentis rimeurs, et a même repris plus d'influence (1) dans cette corruption universelle que la révolution ne cesse de propager, et dans le silence volontaire ou forcé de tous les vrais gens de lettres. Ce sont-là les motifs qui me font une loi de m'étendre un peu sur ce poëme, qui nous offrira d'ailleurs, en principe et en application, tous les défauts imaginables, tous les ridicules possibles dont se compose le style à la mode, et dont *les Mois* sont le modèle le plus complet, sans qu'on puisse dire cependant qu'ils soient assez méprisables pour être indignes de la critique, puisqu'ils ne sont pas sans beautés, et même d'assez grandes beautés, et que l'auteur avait réellement du talent. Ainsi toutes les considérations se réunissent pour autoriser cet examen, particulière-

---

(1) Au moment où j'écris ceci, le hasard fait tomber entre mes mains une feuille où l'on rend compte d'une traduction de *la Forêt de Windsor*, dont l'auteur avait débuté, il y a douze ou quinze ans, par quelques fragmens d'un *poëme sur les Fleurs*, où l'on avait remarqué de l'élégance et du nombre. Si tout le reste de ce nouvel ouvrage ressemble aux vers que le journal de Paris en a cité, l'auteur est loin d'avoir fait des progrès.

> L'impatient coursier *palpite* dans l'attente;
> Sur le sol qui *l'arrête, il bat la plaine absente*,
> Et ses pieds, *sans partir, ont perdu mille pas*.

Palpite n'est pas le mot propre pour le cheval comme pour l'homme. Le frémissement, le hennissement, le tremblement, sont les images convenables, parce qu'il s'agit ici de peintures physiques : celle du cheval est une des plus usées, et tous les bons poëtes qui l'ont épuisée n'ont jamais offert que des rapports qui différencient l'homme et l'animal. Mais ce qui est tout autrement choquant, c'est cet hémistiche, *il bat la plaine absente* c'est l'excès de la recherche et de la fausseté. Comment l'auteur n'a-t-il pas vu que cet accouplement bizarre de mots discordans ne présente rien, absolument rien à l'esprit ? *La plaine absente* ! quel intolérable jargon! Quand Virgile a voulu peindre la bouillante impatience du jeune coursier, est-ce ainsi qu'il s'y est pris ? s'exprime-t-il par énigmes ?

> *Stare loco nescit, micat auribus, et tremit artus*
> .... *cavatque*
> *Tellurem, et solido graviter sonat ungula cornu.*

Voilà comme on peint en vers à l'esprit et à l'oreille. Je retrouve, il est vrai, litté-

ment approprié au but principal de cet ouvrage, c'est à dire, à l'instruction des jeunes écrivains et au maintien des bons principes.

Je ferai voir d'abord à quel point ce poëme est vicieux dans le sujet, dans le plan, dans la marche, dans le choix et la distribution des matériaux, dans les épisodes, dans les idées, dans les transitions; je finirai par le style.

Le sujet n'a point d'objet assez déterminé: tous les poëmes que nous avons vus jusqu'ici en ont un plus ou moins favorable, plus ou moins rempli; mais que signifie et que peut annoncer le titre *des Mois*? L'auteur s'est très-inutilement efforcé de repousser l'observation que tout le monde fit d'abord, que les quatre saisons de l'année offraient à la pensée une division toute naturelle de quatre tableaux différens, mais que personne ne devinait la différence spécifique de janvier et de février, de juillet et d'août, de novembre et de décembre. C'est le même défaut de sens qui a frappé tous les esprits dans les insignifiantes dénominations du nouveau calendrier, *pluviose*, *nivose*, *ventose*; comme si la *pluie*, la *neige* et le *vent* n'étaient pas indistinctement attribuables aux mois de décembre, de janvier et de février, sans qu'il y ait d'autre différence que le plus ou le moins pour chacun de ces mois, dans telle ou telle année. Roucher nous dit que, pour les naturalistes et les cultivateurs, il y a des différences très-réelles d'un mois à l'autre: je n'en doute pas; mais sont-elles assez sensibles pour la poésie? Nullement; et ses *Mois* en sont la preuve. Plus d'une fois le nom du mois n'est qu'un titre et un texte pour fournir un chant, dont il n'y a pas la dixième partie qui se rapporte au mois: le reste n'est qu'un amas de digressions et de déclamations aussi incohérentes que déplacées. *L'Histoire universelle* et *l'Encyclopédie* sont à sa disposition: il lui suffit de s'accrocher à une date ou à un mot pour jeter au hasard des paquets de vers sur tout ce qui lui vient à la tête, sans qu'il paraisse se douter qu'il y a des lois de convenance prescrites par le bon sens, pour ne pas rapprocher des objets trop disparates, pour écarter ceux qui sont sans intérêt ou trop étrangers au sujet. Il n'a aucune idée de cet art si nécessaire de

---

ralement dans l'original anglais tout ce que je censure ici; mais quand Pope fit *la Forêt de Windsor*, il n'avait que dix-sept ans; et, quoique ce fût déjà l'ouvrage d'un poëte, on s'aperçoit en bien d'autres endroits qu'il n'avait pas, à beaucoup près, le goût formé. Rien n'obligeait le poëte français à emprunter, d'après lui, à un aussi mauvais modèle que Stace, des vers aussi mauvais que ceux-ci:

> .... *Pereunt vestigia mille*
> *Ante fugam, absentemque ferit gravis ungula campum.*
> .... *Sans partir, a perdu mille pas.*

Et qu'importe *les pas* qu'il *a perdus*, pas plus que *la plaine absente* Qu'est-ce que tout ces rapports abstraits ont de commun avec une peinture poétique? Montrez-moi l'animal où il est, et tel qu'il est.

> Son pied creuse la terre,

a dit l'élégant traducteur de Virgile; et, dans cet hémistiche, je vois le cheval comme sur la toile. Mais ici le chasseur n'est pas mieux représenté que le cheval

> Il fend l'air, *il se penche*, et voit, *sans s'étonner*
> Sous *le coursier volant*, *la terre au loin tourner.*

Il se penche après *il fend l'air* est ridicule. Il est clair que l'attitude du chasseur et la course du cheval doivent être peintes simultanément. *Sans s'étonner* est encore pis. De quoi voulez-vous donc qu'il *s'étonne*. De ce que *la terre tourne*. Mais il est faux que *la terre tourne* sous les yeux du chasseur à cheval, à moins que la tête ne ne lui tourne à lui-même. Et le journaliste nous dit gravement que *c'est ainsi que Racine et Boileau font des vers.*

mener l'esprit, l'imagination et l'âme d'objet en objet, par des gradations et des liaisons ménagées et insensibles, de manière à ce que le lecteur suive le poëte sans effort, se reconnaisse toujours, et ne soit jamais dérouté. Roucher, au contraire, prenant le désordre pour la rapidité, vous transporte en un moment, sans la moindre raison, d'un bout du monde à l'autre ; en sorte que vous ne pouvez le suivre sans que la tête vous tourne d'éblouissement et de fatigue, quand même vous n'éprouveriez pas une autre espèce de lassitude par la monotonie de la versification.

Ainsi, pour citer des exemples dès le premier chant, celui du mois de mars, lorsque le poëte vient de mettre sous nos yeux les espérances et les prémices du printemps, lorsqu'il en jouit avec sa Myrthé, lorsqu'il vient de s'écrier :

De quel nouveau plaisir mon cœur est enivré,
Quand je vois un troupeau dans la plaine *égaré* (1)
Bondir, et près de lui les bergers, leurs compagnes,
Par groupes varier la scène des campagnes,
En réveiller l'écho muet depuis long-temps,
Et saluer en chœur le retour du printemps ! etc.

Il s'avise tout d'un coup d'une longue et lugubre sortie contre l'usage de manger la chair des animaux, morceau copié de J.-J. Rousseau, qui l'avait copié de Plutarque :

Mais, dieux ! quel noir penser *attriste mon ivresse*.
Ces agneaux sous mes yeux folâtrant d'allégresse,
Arrachés à leur mère, aux fleurs de ce coteau,
Iront dans les cités tomber sous le couteau.
Ils seront l'appareil d'un festin sanguinaire,
Où l'homme, s'arrogeant un *droit imaginaire*,
Tyran des animaux, étale sans remords
Ses meurtres déguisés, et se nourrit de morts.
Arrête, homme vorace, arrête ; ta furie,
Des tigres, des lions, passe la barbarie, etc.

Suivent cinquante vers d'invectives et de moralités, et nous voilà transportés du printemps à la boucherie. Je suis bien sûr que l'auteur nous dirait comme l'Intimé : *C'est le beau ;* mais le bon sens répondra : *C'est le laid*. Je laisse de côté la diction : attrister la joie, attrister l'allégresse, formerait une opposition heureuse et claire, qui a déjà été employée ; mais *attrister l'ivresse* est vague et faux, car on dissipe l'ivresse, et on ne *l'attriste* pas : *seront l'appareil* n'est ni correct ni élégant, etc. Mais ce qui nous importe ici, c'est qu'indépendamment du hors-d'œuvre de cette diatribe qui vient si mal à propos *attrister* le printemps, elle n'est par elle-même, n'en déplaise au bon Plutarque et à Rousseau son copiste, qu'une déclamation fort déraisonnable, qui m'étonne beaucoup plus dans l'un que dans l'autre, mais qui ne vaut rien nulle part.

Je n'invoquerai point l'autorité de l'Écriture ; nous ne sommes plus au temps où c'en était une que personne n'eût voulu récuser. Je laisse même à part l'empire de l'homme sur les animaux, empire fondé non-seulement sur les paroles expresses du Créateur qui a tout fait ici-bas pour l'usage de

(1) *Égaré* est un terme impropre. Les troupeaux sont dispersés dans les campagnes, et n'y sont pas *égarés* : il s'en faut de tout quand ils sont, comme ici, avec leurs bergers et leurs chiens. Ces vers d'ailleurs, ainsi que mille autres, s'ils ne sont pas mauvais, sont au moins tout ce qu'il y a de plus commun et de plus rebattu ; mais je n'examine pas encore les vers.

l'homme, mais encore sur les lois de la nature, qui l'ont rendu le maître du monde par l'ascendant de ses facultés intellectuelles. Je me borne à faire voir en passant combien il y a sur ce point, comme en tout autre, d'inconséquence et d'irréflexion dans cette *philosophie* qui prétend réformer ce qu'a établi la Providence avec une souveraine sagesse. Il y avait déjà long-temps qu'on avait réfuté victorieusement cette erreur de Plutarque, la seule, je crois, de cette espèce qui se rencontre chez un écrivain d'ailleurs si éloigné de semblables écarts. Il est de toute évidence que, si les bestiaux ne servaient pas à la nourriture de l'homme, la multiplication de tant d'espèces animales serait en peu de temps si prodigieuse, qu'elles couvriraient et envahiraient la terre, et affameraient et désoleraient l'espèce humaine. De plus, elles ne servent pas seulement à nourrir l'homme, mais encore à le vêtir contre le froid. Ainsi la nécessité prochaine de la défense naturelle serait déjà une apologie suffisante. Et qui peut d'ailleurs ignorer qu'une des lois reconnues essentielles au maintien de l'ordre physique du globe, c'est que toutes les espèces animales, dont la multitude, proportionnée à celle de nos besoins, et même de nos plaisirs, est le bienfait d'une providence libérale, soient incessamment dévorées les unes par les autres, ou livrées à la faim de l'homme, puisque la terre est absolument insuffisante pour les nourrir sans cette destruction réciproque et continuelle? Et où est le mal de cette destruction d'une foule de créatures passagères, formées uniquement pour la seule créature immortelle, sur un globe qui disparaîtra lui-même dès qu'elle aura rempli sa destination, et qu'elle entrera dans le monde éternel? A quoi revient cette compassion de la mort des brutes, qui n'ont pas même l'idée de la mort? Les maltraiter gratuitement est une cruauté, puisqu'elles sont sensibles; une ingratitude quand elles sont utiles; les tuer quand elles sont malfaisantes est un devoir; s'en nourrir et s'en vêtir est un droit naturel, puisque autrement nous mourrions de faim et de froid. L'exemple des Brames ne signifie rien: l'auteur *des Mois* nous dit niaisement (et il est plaisant de remarquer que ce style niais est chez lui presque aussi commun que le style boursoufflé):

Du moins *n'insultons pas* aux Brames innocens.

Et qui les a jamais *insultés?* Mais aussi que prouve cette petite caste frugivore, sinon une exception, comme il y en a presque en tout, et plus naturelle dans l'Inde que partout ailleurs, en raison de la quantité de fruits à la fois rafraîchissans, succulens et nourrissans, qui sont au nombre des richesses et des délices de ce beau climat?

La conformation des dents de l'homme prouverait seule que la nature l'a destiné à être carnivore, si l'on fait attention aux rapports constamment établis dans tous les êtres entre leurs fins et leurs moyens; et rien n'est plus faux que cette idée vulgaire, adoptée par Roucher, comme tant d'autres, que l'habitude de manger de la chair corrompt le sang de l'homme, le rend cruel et méchant, précipite sa mort, etc. En voilà des *préjugés*: c'est l'intempérance, ce sont les chagrins, les excès qui sont la vraie cause des maladies, et les passions la vraie cause des crimes; et les passions sont dans le cœur, et non pas dans le sang, quoi qu'en ait dit la physique moderne; et ce qui le prouve sans réplique, c'est que les passions se trouvent au même degré de force dans tous les tempéramens possibles.

Enfin, quand on se permet d'insulter si violemment l'espèce humaine parce qu'elle mange de la chair, il faudrait, ce me semble, être conséquent et prêcher d'exemple. Si, lorsque Roucher était assis aux meilleures des tables de Paris, quelqu'un se fût avisé de lui dire:

Arrête, homme vorace, arrête ; ta furie,
Des tigres, des lions, passe la barbarie,

qu'aurait-il répondu ? Quelle excuse aurait-il pu lui rester quand on lui aurait montré la table couverte des meilleurs légumes, et le buffet orné des plus beaux fruits ? Je crois bien qu'il eût été réduit à dire que cela était bon pour faire une tirade de vers, car il n'aurait pas même eu la ressource de quelques prédicateurs : *Faites ce que je vous dis, et non pas ce que je fais*. Les prédicateurs ne parlent pas en leur nom, mais au nom du Dieu de l'Évangile ; ils remplissent un devoir indispensable ; et que le ministre en soit plus ou moins digne, le ministère est toujours sacré. Mais qui oblige un rimeur de prêcher, à propos du mois de mars, l'abstinence de la viande, quand lui-même ne s'en abstient pas ?

Au reste, il ne faut pas croire que ni Rousseau ni Roucher ignorassent les réponses péremptoires qu'on avait faites au paradoxe de Plutarque, devenu, depuis, une espèce de lieu commun pour les rhéteurs, en prose et en vers. Une preuve qu'ils les connaissaient parfaitement, c'est qu'ils se gardent bien d'en dire un mot : mais ni l'un ni l'autre ne voulait perdre ses phrases. Règle générale : nos *philosophes* trouvent fort bon, trouvent beau et grand de sacrifier toute une génération *aux générations futures ;* c'est même là le fin du métier ; car si l'on peut être aisément confondu sur le présent, on ne peut jamais l'être sur l'avenir : mais ne leur demandez pas de sacrifier leurs phrases à l'intérêt même du genre humain ; c'est ce que jamais vous n'obtiendrez d'eux.

Après cette excursion de Roucher en faveur des bœufs et des moutons, il introduit un cultivateur adressant sa prière à Dieu pour obtenir une heureuse récolte ; et, comme il médite une excursion nouvelle, il est bon de voir de quelle façon il s'y prend pour l'amener :

Il prie encore, il prie ; et d'un nuage immense
Son œil épouvanté voit les flancs épaissis
S'élargir, s'allonger sur les monts obscurcis,
Descendre en tourbillon *dans la plaine* (1), et s'étendre,
Et rouler ; un bruit sourd au loin s'est fait entendre.
Le nuage en tonnant s'ouvre......

Vous croyez sans doute que c'est un orage, et je l'ai cru comme vous, tant l'auteur sait caractériser ses peintures : point du tout, c'est une armée, et à sa suite cent vers de lieux communs, des plus communs, contre *les assassins payés ;* car on sait qu'il y a long-temps que nos *philosophes* n'appellent pas autrement ceux qui exposent leur vie à très-bon marché pour mettre leur patrie et leurs concitoyens à couvert des armes étrangères. Grâces au ciel, je n'ai jamais souscrit à ces invectives, où l'absurdité se joint à l'ingratitude ; car, s'il est très-coupable d'être un agresseur injuste, il est très-glorieux de le repousser, et il est à peu près impossible que l'un ne suppose pas l'autre. Mais ce que je considère ici, c'est la marche de l'auteur. Il avait vu dans *les Saisons* un contraste rapidement présenté des charmes du printemps qui renaît, et des horreurs de la guerre qui s'ouvre à la même époque. Ce sont-là de ces oppositions naturelles qui ont toujours leur effet quand elles ont leur mesure, quand vous ne quittez pas votre objet principal pour vous jeter tout entier sur un autre, au point que l'épisode moral fasse oublier le sujet, quand au con-

(1) Cette affectation de placer une césure au quatrième pied, sur des mots aussi insignifians que *dans la plaine*, est le dernier degré de l'ignorance et du mauvais goût ; nous reviendrons sur cette barbare facture de vers.

traire vous ne prenez de chacun des deux que ce qui peut les faire ressortir l'un et l'autre par la disparité des effets. C'est ce qu'avait fait M. de Saint-Lambert, en homme qui connaît l'art; mais cet art est précisément ce dont l'auteur *des Mois* ne s'est jamais douté.

Voici le morceau *des Saisons*, qui n'est pas long :

> Et c'est dans ces beaux jours que les rois de la terre
> Evoquent des enfers le démon de la guerre!
> C'est lorsque le printemps, précédé des zéphyrs,
> Des monts chargés de fleurs appelle les plaisirs,
> Que la voix des tyrans nous appelle au carnage!
> Des esclaves cruels, ministres de leur rage,
> Sur des bords consacrés aux transports les plus doux
> Vont lancer le tonnerre et tomber sous ses coups.
> Là le jeune guerrier s'éclipse à son aurore;
> Il rougit de son sang la fleur qui vient d'éclore,
> Et tourne ses regards vers l'aimable séjour
> Où le rappelle en vain l'objet de son amour.
> Les regrets dont sa mort sera bientôt suivie,
> Ajoutent dans son cœur aux regrets de la vie.

L'oreille entend déjà une autre langue que celle *des Mois* : il n'y a ici qu'un vers vague et faible, celui *des bords consacrés aux transports*. Mais observez surtout comme le reste rentre de tous côtés dans les idées analogues au printemps. C'est *le jeune guerrier;* c'est *la fleur qui vient d'éclore;* c'est un *séjour aimable qui rappelle l'objet de l'amour*. Toutes ces teintes douces tempèrent le fond de tristesse qui naît un moment du contraste de la guerre avec le printemps, et conserve ainsi le ton de couleur générale propre au sujet. Si vous eussiez dit tout cela à Roucher, je doute qu'il vous eût même compris. Ce n'est pas ainsi qu'il procède, lui; il laisse là le printemps et le mois de mars pour la seconde fois, comme s'il n'y en eût jamais eu, et monte en chaire, comme il y monte à tout moment. Il commence par la description d'une bataille, telle que pourrait la comporter l'épopée, pourvu qu'elle fût écrite par Claudien ou Stace; ensuite un sermon où il prend tour à tour à partie les rois et les soldats, où il analyse le contrat primitif des peuples avec les souverains. Première apostrophe, celle du combat :

> Hommes nés pour les rois, instrumens de colère,
> Hâtez-vous, par le sang gagnez votre salaire.

Seconde apostrophe, celle du *Te Deum* :

> Taisez-vous, assassins, etc.

Troisième apostrophe : celle-ci est pour les rois :

> Oui, contre vous, ô rois, etc.
> . . . .
> Répondez, quand ce peuple, etc.

Ici la discussion du contrat social; et notez que dans tout cela il n'y a pas une idée, pas une expression qui ne soit mauvaise, si elle n'est pas rebattue. Et l'on a pu être dupe de cette plate rhétorique en vers bouffis!... Je ne dis rien du dernier épisode, celui de la fête de l'agriculture à la Chine, le seul de tous qui convînt au sujet, mais dont l'auteur étouffe tout l'intérêt à force d'emphase. Tel est le premier chant.

Les épisodes du second ne tiennent pas moins de place, et ne valent pas mieux. C'est d'abord la *patrie* de l'auteur, c'est-à-dire, Montpellier,

dont il relève tous les avantages naturels et politiques, ses vins, ses olives, ses jolies femmes, son école de médecine et ses états ; et à propos de sa *patrie* il parle encore plus de *son père*, et encore plus de lui-même.

Je lui rendrai son fils si long-temps attendu,
Ce fils que *pour la gloire il crut trop tôt perdu.*

Hélas! n'est-ce pas *ce fils* lui-même qui crut *trop tôt* avoir trouvé *la gloire* dans les cercles de Paris, qui l'abandonnèrent tous le lendemain de la publication de son ouvrage, et allèrent même, comme il arrive d'ordinaire, jusqu'à n'y voir plus rien que de *détestable?* Mais dans tous les cas, il ne faut pas être si pressé de parler de *sa gloire*. Horace et Ovide ne se promettent du moins l'immortalité qu'à la fin de leurs ouvrages, et Homère et Virgile n'en parlent pas.

Mais si cette digression sur Montpellier, qui devait fournir dix ou douze vers, a le défaut d'être six fois trop longue, et d'occuper beaucoup trop de l'auteur et de *son père*, l'épisode de la navigation est bien autrement vicieux. C'en était un véritable, et qui convenait au sujet, s'il eût été bien entendu; mais la conception en est totalement absurde. L'auteur, qui est partout dénué de toute espèce d'invention, n'a fait que prendre très-ridiculement l'inverse de cet épisode fameux de la Lusiade, cette apparition du géant Adamastor aux navigateurs portugais qui voguent vers l'Océan indien. Tout le monde est d'accord sur cette idée vraiment épique et sublime : il y a autant de grandeur que de vérité à supposer que le Génie, gardien de ces mers jusqu'alors inaccessibles, s'élève des flots près du Cap des Tempêtes, qui est comme la barrière naturelle de la mer des Indes, et qu'indigné de l'audace de ces Européens qui osent la franchir, il leur annonce dans son courroux tous les fléaux qui vont fondre sur eux. Roucher a un dessein tout différent, l'origine de la navigation; et au lieu de faire usage des traditions reçues et avouées de ces premières tentatives hasardées dans le creux d'un arbre flottant près du rivage; au lieu de passer de là, par quelque fiction ingénieuse, à la découverte de la boussole, il introduit un Génie souverain des mers, qui, sans qu'on puisse deviner pourquoi, invite l'homme à les défier, à traverser l'Océan : et dans quel moment? lorsque l'homme découvre pour la première fois, du haut des rochers, cet élément terrible, qui ne peut encore lui inspirer que l'étonnement et l'effroi. Ce n'est pas tout : comment le Génie s'y prend-il pour dissiper cet effroi si difficile à vaincre? on ne le devinerait jamais; c'est en mettant sous les yeux des humains, par un prodige de son pouvoir, tous les dangers les plus effroyables qui les attendent sur l'Océan. Voici les vers; il faut les lire :

. . . . . Fais du monde entier une seule patrie.
Les plus affreux périls vont assaillir tes jours.
Je ne te cèle pas *qu'ils renaîtront toujours.*
Veux-tu que devant toi je les appelle ensemble?
Regarde : sous tes yeux mon pouvoir les rassemble.

Suivent cinquante vers où sont décrits les orages, les naufrages, les courans, les typhons, les rochers de glace, en un mot, tout ce qu'on peut décrire pour ôter au plus hardi l'envie de regarder seulement la mer. Et ce dont on ne revient pas, c'est que l'auteur amène cette description immédiatement, comme on l'a vu, après une invitation fort courte à s'embarquer sur l'Océan, et qu'il ne songe pas même à faire précéder cette épouvantable description par quelque chose de rassurant qui puisse au moins en balancer l'effet; en sorte que le Génie, après leur avoir dit: *Venez*, se hâte d'ajouter tout ce qu'il serait possible de *rassembler s'il*

leur avait dit : Ne venez pas. C'est l'excès de la déraison ; mais la raison n'est pas non plus ce dont l'auteur se soucie. Il voyait là des typhons, des trombes d'eau, des tourbillons et des rocs de glace : il ne lui en faut pas davantage ; il va faire des vers, n'importe comment ni pourquoi. Le défaut de sens est un des caractères habituels de son ouvrage.

Il s'est bien douté pourtant, quand son tableau a été fait, qu'il n'y avait pas là de quoi encourager la navigation ; et si du moins il eût opposé à cette peinture, quoique placée à contre-sens, celle de toutes les ressources que l'homme pourrait devoir à son industrie et au progrès des arts, de tous les moyens de salut qu'il pourrait trouver, soit dans la construction des grands navires, soit dans l'art de les diriger, il aurait jusqu'à un certain point couvert et réparé cette première faute, et de plus il avait là sous les mains un sujet neuf pour la poésie. Rien de tout cela : ce qui manque le plus à ces hommes de *génie* (1), ce n'est pas même le talent de bien écrire, quoiqu'ils en soient si loin ; c'est surtout celui de concevoir, celui de penser. Roucher, en particulier, n'a pas une idée je dis une, qui soit à lui. Tout est lieu commun dans *Les Mois*, tout sans exception. Il se sert toujours de ce qu'il a lu, et le gâte presque toujours. Les seuls morceaux que je citerai comme louables n'ont d'autre mérite que celui d'une versification meilleure qu'elle ne l'est d'ordinaire chez lui : pour le fond des choses, il est pris partout.

Mais ici le Génie, qui aurait été obligé de dire en vers ce que les vers n'avaient pas encore dit ; ce Génie, qui n'est autre que celui de l'auteur, et par conséquent aussi pauvre de pensées que riche en babil ; ce Génie, quand il voit l'*homme par la terreur lié dans tous ses sens* (ce qui est assurément très-naturel, quoique très-mal exprimé), n'a plus rien à lui offrir que cinq à six phrases vulgaires :

« Espère la victoire, et tu seras vainqueur
» (Dit-il) ; si tu reçus le génie en partage,
» Par de hardis travaux accrois cet héritage.
» Ne sais-tu point que l'homme est né pour tout oser ?
» La mer a des périls ose les mépriser ;
» Viens *sur un frêle bois* leur disputer ta vie..... ».

En effet, il y a de quoi se presser, et cela est fort encourageant ! *Sur un frêle bois*, qui est partout, et qui peut être bien partout ailleurs, est ici encore (il faut dire le mot) une bêtise. Un vaisseau de haut-bord n'est rien moins qu'*un frêle bois* ; et c'est ce vaisseau-là qu'il fallait peindre. *Viens leur disputer ta vie* ; autre bêtise. Ce n'est sûrement pas ainsi qu'on parlerait à des soldats en les envoyant à un grand danger : on ne manque pas, en ce cas, d'en écarter l'idée, et de montrer celle de la supériorité. Cela n'est pas bien fin, et pourtant l'auteur n'en sait pas jusque-là, car il n'a que du *génie*. Enfin, il les appelle en quatre vers *à l'aurore, à l'occident, au midi, et au pôle glacé*, et il disparaît. Si jamais les hommes n'avaient été conduits à l'art de naviguer que par les moyens de Roucher et de son génie, je ne crois pas qu'on eût encore vu un bateau sur une rivière.

La navigation pouvait le conduire au commerce, qui offrait encore un magnifique tableau, où l'intérêt des vérités utiles pouvait se joindre à celui des couleurs brillantes. Mais il se présentait ici à Roucher un texte de déclamation aussi usé en vers qu'en prose, et c'est celui-là seul dont il

(1) On sait que ce mot de *génie* est le refrain de tous ces rimeurs qui n'ont pas le sens commun : on en voit la preuve dans les notes de Roucher.

s'empare. Certes, la traite des Nègres et leur esclavage sont abominables devant Dieu et devant les hommes; mais, ou il fallait n'y pas revenir après tant d'auteurs, ou il fallait faire mieux. Trente vers de la plus déplorable faiblesse ne servent ici à rien, si ce n'est à mener l'auteur à une transition très-mauvaise pour arriver aux ouragans et aux tremblemens de terre qui désolent si souvent les colonies du Nouveau-Monde. Roucher les appelle pour venger les Nègres; ce qui est très-déplacé; d'abord, parce que les fléaux physiques n'épargnent pas plus les noirs que les blancs, ensuite parce que ces fléaux sont de tout temps ceux de ces climats avant qu'il y eût des Nègres esclaves. Il y a quelques beaux vers dans sa description; mais il a voulu y joindre une petite scène dramatique, qu'il n'était nullement difficile de rendre intéressante, si l'auteur avait une étincelle de vraie sensibilité. Voici la scène :

Sous les lois de l'hymen l'avare Sélincour
A la riche Myrinde engageait son amour.
La lampe d'or brûlait dans la demeure sainte,
Et l'encens le plus doux en parfumait l'enceinte.
On voyait dans les mains du ministre sacré
Pour les jeunes époux le voile préparé.
Le silence régnait : dans les flancs de la terre
Par trois fois roule et gronde un sourd et long tonnerre.
Tous les fronts ont pâli : le pontife tremblant
Embrasse en vain l'autel sous ses pieds chancelant.
L'orage enfin éclate, et la voûte écroulée
Ensevelit l'autel, le prêtre et l'assemblée.

Il y a un effet d'harmonie imitative dans ce vers,

Par trois fois roule et gronde un sourd et long tonnerre.

Mais si, au lieu de son *avare Sélincour*, qui *engage son amour à la riche Myrinde*, il eût mis deux jeunes amans long-temps traversés; s'il se fût occupé d'eux plus que de *la lampe et de l'encens*, qui ne sont là que parce qu'on les a vus partout; s'il eût gradué la terreur pendant quatre vers; s'il eût peint le ministre sacré, non pas *embrassant l'autel*, mais occupé des deux époux plus que de lui, et levant vers le ciel ses mains suppliantes et la victime sainte; si l'on eût vu en même temps les deux époux dans les bras l'un de l'autre, et l'assemblée prenant la fuite, alors on aurait eu un tableau digne d'un vrai poëte; et vingt vers, tels que le vrai poëte sait en faire quand il sait autre chose que décrire bien ou mal, auraient suffi pour colorier ce tableau et pour faire couler quelques larmes. Mais cinquante journalistes seront de force à remarquer l'effet du vers imitatif, quoique très-commun et à la portée de tout le monde, et pas un ne se doutera seulement qu'au lieu de ce croquis informe et glacé, il y avait là le sujet d'un tableau, non pas, il est vrai, pour leur homme de *génie*, mais pour l'homme d'un grand talent, ce qui est tout autre chose que leur *génie*.

Le mois de *Mai* est ici, sans comparaison, le meilleur de tous; c'est le seul qu'on puisse lire de suite sans ennui, et souvent même avec plaisir, au moins dans la première moitié. Aussi n'y avait-il pas de sujet où l'auteur pût s'aider davantage de tout ce qui avait été écrit avant lui : mais, soit que le goût des anciens et des modernes, qui dans ces peintures a été le même, ait influé sur celui de Roucher, soit qu'en effet il aimât véritablement la campagne (et les autres bons morceaux de son poëme font présumer volontiers que ce sentiment était le seul qui fût vrai en lui); ce qui est certain, c'est qu'ici son style est détendu, qu'il a pris de la flexibilité et de la douceur, de la grâce même et du sentiment, celui du moins des

beautés de la nature. Le rhythme de ses vers est rentré dans les formes naturelles. Le petit épisode d'Iphis est bien imaginé et pas mal écrit : les amours du cheval et du taureau sont tracés avec énergie. Mais bientôt il retombe dans ses travers accoutumés, et peint les amours des huîtres, dont il fait *des époux et des épouses*, *des amantes et des amans*. Le passage de l'adolescence à la jeunesse, et le premier éveil des sens pour la volupté, offrent des détails mêlés de bon et de mauvais, mais pèchent surtout par l'idée principale, par ce vers que j'ai entendu louer comme ingénieux, et qui n'est que forcé et indécent :

Le jeune homme *à l'enfance enlevé par un songe.*

Ce n'est sûrement pas là ce que la nature et la poésie offraient de plus heureux sur un sujet susceptible d'un tout autre intérêt ; et l'on voit qu'en cela, comme en tout le reste, quand l'auteur veut imaginer, il ne va pas loin. Gresset, dans *l'Epître à sa sœur*, et M. de Saint-Lambert, dans *les Saisons*, avaient représenté vivement les effets de la convalescence, qui, en ranimant l'homme, renouvelle pour lui tout ce qu'elle lui rend. Roucher, dans un morceau semblable, lutte contre eux, et reste fort au-dessous. Il rappelle et décrit très-froidement une maladie de sa première jeunesse, dont il fut guéri en une nuit par un profond sommeil :

Je m'endors, et ma sœur et mon père éperdus
Se disaient : *il s'endort pour ne s'éveiller plus.*

C'est ainsi qu'en cherchant le naturel, il ne trouve que la platitude, et cela lui arrive assez souvent. Mais il revient ensuite à son emphase :

Des portes du tombeau *je remonte à la vie.*

et cette froide emphase est plus froide encore que la platitude. Qui jamais s'est figuré la convalescence *remontant?* Comme tout ce qui est faux est toujours sans effet ! L'auteur n'a pas senti que, pour rendre intéressante la force qui renaît, il faut y laisser voir encore la faiblesse. Si l'on savait ce qu'il faut de justesse dans l'esprit pour diriger l'imagination quand elle peint, et combien cet accord, qui seul fait le grand écrivain, est une chose rare, et ce qu'il faut que la nature et l'art y mettent ensemble, on n'accuserait pas les artistes qui connaissent l'un et l'autre d'être trop sévères quand ils rejettent à une distance immense des écoliers dont quelques ignorans ont voulu faire des maîtres, et à qui la saine critique, dès qu'elle se fait entendre, ne laisse que quelques morceaux si faciles à faire sur des sujets usés, après cent cinquante ans de modèles.

Il n'y en a pas même de cette espèce dans le mois de *juin* : les bons vers y sont clair-semés, et le style y est d'une inégalité continue. Les deux principaux épisodes sont d'un genre bien différent : le premier est une description de *la Fête de la Rosière ;* le second, celle des deux voyageurs, père et fils, étouffés l'un près de l'autre par un énorme serpent sur les côtes d'Afrique. C'est précisément le tableau du poëme de Malfilâtre, dont j'ai parlé ci-dessus ; car Roucher aime beaucoup à refaire ce qui a été très-bien fait : nous en verrons des exemples assez frappans. Il ne se tire pas mal de son épisode du serpent ; mais il est loin d'égaler Malfilâtre. Quant à sa *Fête de la Rosière*, il n'y a ni plus de vérité ni plus d'intérêt que je n'en ai vu dans la chose même, que j'avoue n'avoir jamais approuvée. L'intention des fondateurs était sans doute très-bonne et très-pure ; mais il n'est pas inutile d'observer aujourd'hui qu'ils s'étaient trompés, et qu'il y a contradiction entre le dessein et l'effet. Une idée si fausse appartenait à un siècle où tout a été mis en vaine montre et en représentation illusoire, quand on détruisait tout en réalité ; où l'esprit a été

si faux, qu'il gâtait même le bien quand il voulait le faire ; en un mot, où l'on a imaginé de *faire de la vertu*, comme on *fait de l'esprit*, c'est-à-dire, tout le contraire de la véritable vertu et du véritable esprit. Il est ridicule et absurde de *couronner la vertu*, qui n'a ici-bas de couronne qu'elle-même. Les Païens l'avaient senti : c'est Claudien qui a dit : *Ipsa quidem virtus pretium sibi*. On couronne les talens, les exploits, les services ; c'est l'opinion qui les juge, et c'est la reconnaissance qui les paye ; et encore l'une et l'autre se trompent et doivent se tromper plus d'une fois. Mais il n'y a point de prix pour la vertu : elle est dans le cœur, et Dieu seul la voit telle qu'elle est. L'homme n'a ni le droit ni les moyens de décerner un semblable prix ; il est trop faible et trop borné. Qui lui répondra, au moment où il se flatte de couronner la plus vertueuse, qu'il n'y a pas dans l'assemblée d'autres filles qui le sont davantage? Qui lui répondra que celles-là n'arriveront pas à leur terme sans couronne et sans tache, tandis que la Rosière y portera une couronne et des fautes? Et voilà dès lors la vertu compromise comme la couronne, et le ridicule de l'une ne manquera pas de rejaillir sur l'autre. Mais surtout quel contre-sens de donner un prix public, un prix d'appareil à la vertu des femmes, à la pudeur! C'est réunir ce qu'il y a de plus opposé. Quoi de plus opposé à la sagesse, à la modestie, à la pudeur d'une vierge, que de la produire en public, d'amener comme sur un théâtre ce qui est essentiellement ami de la retraite, du silence et de l'obscurité? Vous prétendez honorer la vertu du sexe, et vous la violez. Il n'y a point de mère éclairée qui souffrît qu'on rendît à sa fille cet honneur qui n'est qu'un outrage ; et si sa fille est ce qu'elle doit être, elle ne doit pas comprendre pourquoi on veut la couronner. En général, toute espèce de prix est vanité ou intérêt, et l'un et l'autre sont trop au-dessous de la vertu. O siècle du mensonge!.... Mais cette digression, quoique peut-être un peu plus utile que celle des *Mois*, m'a déjà mené loin du poëme, et j'y reviens.

L'auteur, pour éviter la chaleur de juillet, se sauve dans les Alpes, et peint les glaciers d'après Haller et beaucoup d'autres ; mais ce morceau est un des mieux faits de tout l'ouvrage. Celui des castors qui le précède est extrêmement inégal, et l'épisode de Hachette défendant les murs de Beauvais est aussi mal amené que mal exécuté. C'est une occasion d'observer ici quelle est d'ordinaire la marche bizarre et forcée des idées de l'auteur. De la récolte du miel dans nos climats il passe à la pêche de la baleine dans le Groënland. Une des dépouilles de ce poisson était le fanon dont on faisait cette espèce de lattes appelées *baleine*, qui ont si long-temps roidi la taille des femmes, et gêné la croissance et la liberté des enfans. On eut à Rousseau l'obligation d'avoir aboli cet usage ridicule et nuisible : de là un hommage à Rousseau. Mais Rousseau a refusé aux femmes la supériorité des talens : de là hommage aux femmes, que l'auteur console et venge de cette injustice. Il leur rend tout ce qu'on a voulu leur disputer, et même le courage guerrier ; et pour preuve de ce courage, l'auteur, après une invocation en forme à la Muse de l'épopée, embouche la trompette, et nous raconte longuement les exploits de Hachette au siége de Beauvais. Il est vrai qu'il a soin de nous prévenir qu'il vient d'épouser une femme de la famille de cette héroïne ; mais je ne crois pas que ce mariage même puisse justifier cette longue suite d'écarts qui nous ont fait arriver par sauts et par bonds, depuis la baleine jusqu'à cette Hachette, et du Groënland jusqu'à Beauvais. On permet dans le désordre lyrique, qui est très-court, de saisir un objet éloigné, sans beaucoup de préparation, mais jamais plusieurs de suite, et toujours du moins avec un rapport quelconque au sujet : Pindare lui-même, comme nous l'avons vu, n'y a jamais manqué. A plus forte raison l'ordre naturel des idées doit-il

être toujours observé et toujours sensible dans un long poëme, soit didactique, soit descriptif. Ici, pas un des objets que l'auteur assemble de force, n'a de connexion avec ce qui précède ou ce qui suit, et rien ne se rapporte à un dessein quelconque. C'est à la fois, et le vice général de l'ouvrage, et un défaut particulier à l'auteur, et un seul des deux suffirait pour faire tomber le livre des mains, quand il serait mieux écrit. Jamais personne n'a plus méconnu que Roucher ce principe universellement reçu de tout temps, que le lecteur veut toujours savoir où on le mène, et aller à un but; c'est ce qu'Horace appelle *lucidus ordo;* c'est ce qu'il recommande quand il dit: *Tantùm series juncturaque pollet.* Comment, au contraire, Roucher passe-t-il des abeilles aux baleines? Il faut le voir, afin de comprendre, s'il est possible, ce qu'il a pris pour des transitions. Il s'élève, avec raison, contre l'usage où l'on est, dit-il, dans quelques cantons, de mettre le feu aux ruches pour recueillir le miel. Il nous montre les abeilles étouffées par la fumée:

. . . . Et le peuple et la reine
Déjà *mourant d'ivresse*, et couchés sur l'arène.

Et tout de suite:

C'en est trop : et s'il faut que les cruels humains
Signalent *par le sang le pouvoir* de leurs mains,
Aujourd'hui vers les bords où l'Europe commence,
Le commerce leur ouvre une carrière immense.
Qu'ils volent, à travers une mer de glaçons,
Combattre et déchirer les monstrueux poissons
Que l'Océan du Nord voit bondir sur son onde.

Il est rare d'accumuler plus d'inepties et de contre-sens de toute espèce en si peu d'espace. Cette exclamation niaise, *c'en est trop; ce pouvoir des humains, signalé par le sang*, à propos des abeilles que la fumée fait *mourir d'ivresse;* l'incompréhensible absurdité de cet énoncé textuel: « S'il faut » du sang aux humains, aujourd'hui le commerce leur ouvre une car» rière immense »: d'où il suit que c'est *le commerce qui ouvre une carrière de sang;* cette autre absurdité de faire *voler* des navires pêcheurs *à travers une mer de glaçons;* enfin cette manière de raisonner aussi inconcevable que tout le reste: « Au lieu de tuer des abeilles, allez-vous-en har» ponner des baleines ». N'est-ce pas là en sept ou huit vers le chef-d'œuvre de la déraison? N'est-ce pas là ce qu'Horace appelle *ægri somnia*, les rêves d'un malade? Et cette déraison revient à tout moment: il n'y a que la crainte de l'ennui qui empêche la critique de trop multiplier ces exemples. N'en est-ce pas assez au moins pour faire sentir à la jeunesse métromane qu'il ne suffit pas, pour écrire, ne fût-ce qu'une pièce de deux cents vers, d'avoir des hémistiches dans la tête et dans l'oreille, et qu'il faut encore, sinon beaucoup d'esprit, au moins le sens commun? Mais c'est bien inutilement que Boileau leur a dit d'*enchaîner la rime avec la raison* : il est clair qu'ils se sont persuadés que *la rime* dispense de *la raison* : au moins il est impossible d'expliquer autrement leur manière de composer. Je puis affirmer, pour mon compte, que, de tous ceux que j'ai vus réciter ou écouter des vers, je n'en ai pas vu un seul faire la moindre attention aux choses: leur attention toute entière se portait sur le vers, non pas qu'ils en eussent beaucoup plus sur le vers que sur les choses; mais le vers était tout ce qui les occupait. Combien sont venus me porter leurs plaintes dans le temps des concours académiques, et tous convaincus qu'on *n'avait pas lu leurs pieces!* Je les invitais à lire leur ouvrage, et je tâchais d'abord de leur faire voir le défaut de sens, ou la fausseté, ou l'inconvenance, ou l'incohérence des idées. Ils ne se défendaient pas trop là-dessus, moins

peut-être par la difficulté de répondre, que par le peu d'importance qu'ils attachaient à tout cela. Je leur montrais alors les fautes de style et de versification, et là-dessus ils se débattaient un peu davantage; mais, en dernier résultat, ils se rejetaient sur trois ou quatre vers bien tournés, et ne paraissaient pas douter que ce n'en fût assez pour mériter un prix.

Mettez en prose les *Géorgiques* de Virgile, vous n'y trouverez rien que de raisonnable : partout la filiation des idées naissant les unes des autres, partout l'enchaînement naturel des objets, dont l'un vous conduit à l'autre sans saccade et sans effort. Mais essayez de mettre en prose, je ne dis pas les douze *Mois* de Roucher (il faut ménager le temps et la patience), mais un de ses *Mois*, et il n'en restera qu'un ténébreux chaos, d'où sortiront quelques traits de lumière.

La peinture des belles nuits d'août en offre de brillans; mais on repousse avec dégoût une fiction très-déplacée, l'ombre de la France qui vient retracer les horreurs de la Saint-Barthélemy. C'est attrister et flétrir bien mal à propos l'âme du lecteur, que le poëte, un moment auparavant, a transportée dans les cieux avec Newton. Il invective dans ses notes contre ceux qui avaient condamné cette épisode, même au milieu du prestige des lectures, qui couvrait tant d'autres défauts; et qui n'avait pu déguiser celui-là, tant il était choquant. Mais Roucher, pour réfuter le reproche, se garde bien de l'exposer tel qu'on le lui avait fait. Personne ne prétendait qu'il fallût s'imposer le silence sur cette épouvantable époque de nos annales; il est toujours bon de renouveler l'horreur d'un grand crime quand l'occasion s'en présente, mais on lui niait que ce fût-là l'occasion, et on avait raison : *Non erat hic locus*. Assurément il est trop visible qu'il n'a voulu, suivant sa coutume, que remanier un tableau déjà fait, celui du second chant de *la Henriade;* ce qui suffirait pour prouver qu'il n'en sentait pas le mérite; et de fait il croyait, de la meilleure foi du monde, faire des vers beaucoup mieux que Voltaire. Il ne serait pas juste de le juger sur cette ridicule tentative : il pourrait être au-dessous de Voltaire, et pourtant être encore quelque chose; mais ici Roucher est au-dessous de Roucher, autant qu'il est habituellement au-dessous de Voltaire. Son morceau de *la Saint-Barthélemy* est, d'un bout à l'autre, du dernier des écoliers. Ce n'était pas la peine de noircir si mal à propos l'imagination du lecteur, et de faire une grande note déclamatoire pour justifier de mauvais vers.

Un épisode un peu mieux choisi, c'était celui de Lozon et de Rose, s'il eût été mieux conçu et mieux terminé. Rose va se baigner dans la Dordogne au point du jour; Lozon, dont il eût fallu détailler en quelques vers l'inclination pour Rose, la suit de loin, et va se baigner aussi à quelque distance. Un orage survient, et Lozon sauve la jeune Rose près de se noyer, non sans courir lui-même un grand danger. Elle obtient de lui qu'il n'abuse pas de sa situation et qu'il respecte son honneur; et là-dessus tous deux se séparent sans qu'il en résulte rien de plus. Qui ne voit qu'il eût fallu ici un dénoûment, et que cet épisode fût un petit drame? Mais l'auteur ne sait ni rien arranger ni rien finir.

Il y a de beaux détails dans les moissons d'août, dans le morceau où l'auteur représente la circulation bienfaisante de la séve, qui, vers la fin de ce mois, prépare la maturité des fruits de l'automne : il y en a dans la description de la famine qui désola Rome au temps de l'invasion des Hérules; mais là, comme ailleurs, manque l'heureuse distribution des matériaux; tout est plus ou moins maladroitement recousu, et rien ne forme un tissu régulier.

Mais l'épisode qui revient le plus fréquemment dans le poëme, c'est l'auteur lui-même; il est lui-même le sujet dont il aime le plus à parler et

à parler long-temps. J'avoue que, si l'égoïsme intérieur ou l'excès vicieux de l'amour de soi est plus ou moins de tous les temps, l'égoïsme naïf ou même impudent est un des caractères distinctifs de ce siècle. Je sais encore qu'il y a une sorte d'orgueil poétique que l'on pardonne assez volontiers, soit aux grands poëtes qui ne le montrent pas souvent et qui le justifient, soit aux rimailleurs, parce que ce n'est qu'un ridicule ajouté à celui de leurs vers, et oublié avec eux. Mais pourtant il y a des bornes à tout; et quelque complaisance qu'on ait pour son amour-propre, il est certaines bienséances généralement observées, qui doivent avertir que les autres hommes ont aussi leur amour-propre, et que les occuper à tout moment de soi, dans ses vers, sans en avoir ni raison, ni besoin, ni prétexte, c'est les choquer très-gratuitement, et choquer en même temps la décence et le bon sens. Virgile, dans ses *Géorgiques*, n'a parlé de lui que deux fois, et très-humblement, et en quatre mots : une fois pour dire que, s'il ne lui est pas donné de pénétrer les secrets de la nature, du moins il veut toujours aimer les bois et les eaux, sans prétendre à aucune gloire : *flumina amem sylvasque inglorius;* une autre fois, à la fin de son poëme, pour en marquer l'époque par les exploits d'Auguste en Orient, et pour opposer à tant de gloire son loisir obscur dans sa douce retraite de Naples. Il n'y a pas là de vanité; c'est même user avec art du droit accordé aux poëtes de se mettre un moment dans un petit coin de leurs tableaux, mais avec une extrême réserve, toujours avec intérêt, et jamais avec prétention. Il n'est pas ici question, sans doute, des genres de poésie où l'auteur est censé converser auec un ami ou avec le lecteur; comme l'épître sérieuse ou badine, la satire, la fable : il s'agit des grands ouvrages où il doit s'oublier d'autant plus qu'il est censé inspiré par une Muse. Pour ce qui est de Roucher, il faut apparemment qu'il ait mis l'égoïsme au nombre de ses Muses inspiratrices, et ce n'est sûrement pas la moins occupée. Il n'y a pas un de ses chants où elle ne tienne une place plus ou moins étendue. Nous avons vu sa maladie et sa convalescence à Montpellier, son mariage à Beauvais, la tirade où il promet à son père d'aller le revoir et de le rassurer sur *la gloire* de son fils. J'aurais pu vous faire voir une autre tirade fort longue, où il promet à Virgile d'aller à Naples *baiser sa cendre*, une autre tirade encore (car il ne parle jamais de lui que par tirades), où il voue à Pétrarque un pélerinage à Vaucluse pour visiter son ombre. Que serait-ce si je rappelais tous les endroits où il ramène sa Myrthé? Passe pour Myrthé, dira-t-on, l'amour excuse tout. Je le veux bien; mais il y a encore ici un terrible inconvénient; c'est que, lorsqu'on s'y attend le moins, voilà Myrthé qui est tout à coup répudiée pour faire place à Zilla; et en proclamant l'avènement de l'une, il proclame l'infidélité de l'autre; ce qui refroidit beaucoup pour Myrthé et même un peu pour Zilla. Properce, dans ses *Elégies*, qui sont des pièces détachées, pouvait passer sans risque d'une maîtresse à une autre, mais dans un poëme il n'en faut qu'une, ne fût-ce que par respect pour l'unité d'objet. Il est trop clair que l'amour de Myrthé n'a pas pu aller au-delà de la moitié du poëme, et cela se conçoit. Il faut beaucoup d'amour pour aller même jusque-là, et bien des lecteurs n'iront pas si loin. Cela n'empêche pas l'auteur de faire une exacte répartition d'hommages entre ses deux belles : six *mois* pour Myrthé, six *mois* pour Zilla : il n'y a rien à dire.

C'est dans le mois de septembre que la muse de l'égoïsme a pris l'essor le plus large. Dans sa première excursion, l'auteur nous raconte ses étranges aventures lorsqu'il voulut voir de près le rut des cerfs. Son indiscrétion déplaît à l'un de ces animaux, dont il se trouve si près,

> Qu'un souffle *imprudent* de sa bouche échappé
> Décèle sa présence au cerf

Le cerf n'avait pas, comme on voit, beaucoup de chemin à faire pour l'atteindre : du premier bond il devait être sur lui. Cependant voici la suite du recit :

> Soudain il vole à moi ; je me livre à la fuite ;
> Et bientôt sur mes pás *ramenant sa poursuite*,
> Au cirque *de nouveau* je rentre le premier,
> *Et triomphant, m'élève au faîte d'un cormier.*

Le cirque est ici l'enceinte où sont rassemblés les cerfs et les biches, et le théâtre de leurs amours. Ainsi Roucher est sorti de cette enceinte en fuyant devant le cerf, l'y a *ramené de nouveau*, et a encore eu le temps de *monter triomphant* sur un cormier; ce qui prouve qu'il court plus vite qu'un cerf, et qu'il grimpe comme un singe. Cette espèce de fiction me semble plus gasconne que poétique; et pour qu'il n'y manque rien, il ajoute :

> Lorsqu'enfin assuré que, *d'un essor rapide*,
> Je trompais en fuyant *son audace intrépide*,
> Dans l'arène déserte il revient *orgueilleux*.

Il n'y a pas un mot qui n'ait son prix. Quelle *audace intrépide* que de poursuivre un homme qui fuit et qui est sans armes! A l'égard de *l'essor rapide*, oh! il l'est en effet, puisqu'il l'est plus que celui du cerf, le plus léger de tous les animaux. Mais pourquoi le cerf *revient-il orgueilleux?* Il n'y a pas de quoi, puisqu'il est *assuré* que notre poëte court mieux que lui. C'est bien là le cas de dire comme don Quichotte à Sancho, après le conte des trois cents chèvres : *En vérité, Sancho, voilà bien le conte le plus extraordinaire que j'aie ouï de ma vie.* La description du rut qui vient après est empruntée du poëme latin de Savary *Venationis cervinæ leges;* mais l'épisode du cormier est de l'invention de Roucher, et c'est un bel épisode et une belle invention!

Il n'est pas tout-à-fait aussi neuf dans une autre excursion sur les louanges de l'agriculture, qui n'a rien de commun, il est vrai, avec ce morceau si plein de charme, *ô fortunatos!* qu'on ne se lasse pas de relire dans *les Géorgiques*. Mais on y prouve en forme qu'il vaut mieux *aux humains fournir leur aliment que de ramper à la cour dans de lâches intrigues*, et d'aller *égorger l'habitant d'un tranquille rivage*; et cela est fort vrai. Ces grandes vérités l'échauffent au point qu'il ne doute pas qu'un jour ses vers, *portés par l'harmonie jusqu'au trône des rois*, ne les déterminent à *couronner tous leurs noms du nom de laboureur*, quand ils seront *échappés à l'erreur;* et il faut avouer que cela est *très-philosophique*.

Mais enfin, après avoir été aux prises avec les cerfs, et avoir enseigné aux rois à être *laboureurs*, il revient à ses vers, et c'est l'automne qui l'y ramene. Voici le panégyrique qu'il en fait (je veux dire celui de ses vers) : il n'y manque rien, si ce n'est peut-être ce qui manque souvent aux panégyriques, la vérité :

> J'oubliais, endormi sur mes premiers essais,
> *D'en mériter l'honneur par de nouveaux succès.*
> Je n'étais plus moi-même : ô soudaine merveille!
> Dans le calme des bois mon ardeur se réveille.
> Je renais, je revole à la cour des neuf Sœurs,
> Et l'art des vers encore a pour moi des douceurs.
> Oui, mon luth, tour à tour *léger*, *sublime et tendre*
> Aux *antres* du Parnasse ira se faire entendre.
> Riche saison des fruits, c'est à toi que mes chants
> Devront cette *énergie et ces accords touchans*
> *Qui, maîtrisant le cœur par l'oreille enchantée,*
> *Font aimer dans mes vers la nature imitée.*

Je ne me rappelle pas que l'amour-propre le plus déterminé ait jamais fait au public des confidences si ingénues. Ces illusions sont heureusement fort innocentes, comme toutes celles des poëtes; mais elles sont fortes. Cet homme est-il assez content de lui-même? il *maîtrise le cœur;* il *enchante l'oreille;* il est tour à tour *léger*, *sublime et tendre;* ses *accords* sont *touchans*: on *aime la nature dans ses vers*, etc. Tout poëte est content de lui et de sa muse, on le sait, et d'ordinaire en raison inverse de ce qu'il vaut; mais d'ordinaire aussi c'est une jouissance asses secrète, dont il ne fait part qu'à quelques amis complaisans, et qu'il ne communique pas au public, *de peur des jaloux*, comme les amans, qui ont toujours peur que tout le monde n'aime leur maîtresse, même quand personne n'y pense. Roucher étant plus confiant, il dut tomber de haut huit jours après la publication de son poëme *léger*, *sublime et tendre*. *Léger!* il n'existe pas de versification plus lourde que la sienne. *Tendre!* il n'y a pas dans son ouvrage un vers de sentiment. *Sublime!* il y a quelques tableaux qui ont de la richesse et de l'expression; mais quand il tend au *sublime*, il est boursoufflé. *Ses accords touchans maîtrisent le cœur!* Il n'a jamais su parler au cœur, et nul écrivain n'est plus étranger au pathétique. Quand nous en serons à l'examen des vers, nous verrons comme il *enchante l'oreille*.

Au reste, il prophétise sur les progrès de l'esprit humain aussi magnifiquement que sur les *succès* de sa muse. Il ne doute pas qu'il ne vienne un jour où l'homme saura tout; et l'on reconnaît là le charlatanisme, aujourd'hui un peu décrédité, de cette *philosophie* qui, ne pouvant pas trop se vanter du présent, promet toujours des merveilles pour l'avenir, d'après le calcul du Charlatan de *La Fontaine*, qui se fait payer d'avance par le roi, pour faire d'un âne un orateur dans l'espace de dix années: avant ce terme, dit-il,

Le roi, l'âne ou moi nous mourrons.

Roucher nous annonce de même que nous connaîtrons un jour l'origine des vents, la nature de la lumière, tous les corps célestes; que *nous saisirons l'âme toute entière d'un seul regard*, quoique personne n'ait encore soupçonné seulement ce qu'elle est; qu'enfin il viendra un temps où *l'instinct forcera sa prison et s'élevera au jour de la raison.* Voilà bien, en d'autres termes, *l'âne orateur;* mais en attendant que *la philosophie* élève la bête au rang des hommes, on ne saurait nier du moins qu'elle n'ait, et en principe et en résultats, rabaissé l'homme jusqu'à la brute et jusqu'à la bête féroce: c'est un triomphe fort différent de celui qu'elle annonçait; mais on ne peut lui contester celui-là.

Tout ce qui afflige Roucher, c'est que, quand toutes ces grandes choses arriveront, il ne les verra pas: il ne sera plus...... Infortuné! dont je ne rappelle ici les erreurs que parce qu'elles tenaient à un funeste système, dont tu as été dupe comme tant d'autres, sans aucune méchanceté, j'aime à croire du moins que tu es mort détrompé: tu en as vu assez pour l'être.

Si vous voulez juger de la distance du bon esprit au mauvais, du sentiment juste de toutes les convenances les plus délicates à l'oubli des bienséances les plus communes, voyez de quelle manière Despréaux parle de lui dans son épître *sur le vrai:*

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces?
Sont recherchés du peuple, et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux,

Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure;
Mais c'est qu'en eux toujours du mensonge vainqueur,
Le vrai partout se montre, et va saisir le cœur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste,
Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien au lecteur qu'à soi-même il n'ait dit.

Il ne détaille pas tous les mérites de sa poésie, quoiqu'ils soient réels et nombreux; il ne parle que des défauts, quoiqu'ils soient rares et légers. Roucher, au contraire, étale tous les mérites qui ne sont pas dans ses vers, et n'y soupçonne pas un seul de leurs défauts énormes et innombrables. Il parle de *l'honneur de ses essais* qu'il n'a encore que récités, des *nouveaux succès* qu'il attend, quoique n'ayant encore rien publié, il n'ait point encore eu de *succès*. Despréaux, entouré de vingt éditions, ne parle que d'une espèce de succès qui est un fait public et incontestable; et bien loin de l'attribuer à la beauté de ses vers, il ne veut en être redevable qu'à une qualité dont il lui est permis de s'applaudir, parce qu'elle n'est qu'un devoir essentiel au poëte satirique, l'amour *du vrai*, et cela même fait rentrer dans son sujet ce qu'il dit de lui-même. Voilà comme on sait composer; et quelle heureuse élégance dans ces vers mêmes, où il ne parle que des défauts de ses vers! Mais ce Boileau vivait dans le *siècle des préjugés*, où un poëte même ne devait parler de lui qu'avec modestie, avec art, avec intérêt: *le siècle de la philosophie a changé tout cela*. Quel sot *préjugé* que la modestie! Prônez de toutes vos forces et à pleine voix, et votre *génie*, et vos *succès*, et vos *palmes*, et vos *lauriers*, et vos *triomphes* (1), il y aura toujours assez de sots pour vous croire. Et qu'est-ce donc que la *philosophie*, si ce n'est un calcul sur la sottise humaine? On l'avait jusqu'ici laissé aux fripons: c'était une duperie, et *la philosophie* est venue pour nous en corriger.

Un des plus mauvais *Mois* de Roucher est sans contredit celui d'octobre, et la vendange ne lui a pas porté bonheur, quoiqu'il s'efforce d'y mettre d'abord un enthousiasme factice, qui n'est qu'une froide exaltation de tête, et ensuite une gaîté bachique qui descend jusqu'au ton du cabaret. Toujours porté à agrandir tout ce qui est un moyen de tout gâter, au lieu de concentrer la joie de ses vendanges dans une scène champêtre et privée, il nous invite à courir l'Europe pour vendanger avec lui; ce qui suppose un secret particulier pour être à la fois sur le Danube et sur le Tage. Si l'on doutait de ce nouvel accès de folie qu'il prend pour de la verve, voici les vers:

Vous, dignes d'assister à nos sacrés mystères,
Sortez *à flots nombreux* de vos toits *solitaires*,
Courons, et, de l'Ister au Tage répandus,
Assiégeons les raisins aux coteaux suspendus.

Il ne se borne point à ce petit voyage; il appelle l'Espagnol, l'Allemand, l'Italien, le Hongrois, et finit par les Suisses:

Et que de flots de vin *tous les Suisses* trempés,
Dansent sur le sommet de leurs monts escarpés.

Tous les Suisses, est bien la plus plaisante cheville qu'il soit possible de rencontrer. Il y a de quoi se récrier sur *tous les Suisses*, comme sur le *quoi qu'on die* de Trissotin. Ce n'est pas *les Suisses* qu'il se contente d'appeler

---

(1) Phrases habituelles qui remplissent presque toutes les préfaces de nos jours.

comme les Espagnols et autres peuples, c'est *tous les Suisses*, apparemment parce qu'il n'y en a pas un seul qui n'aime à boire. Les Allemands pourraient s'en formaliser, mais on ne peut pas songer à tout. C'est dommage que, dans le temps où la lecture des *Mois* était le vin nouveau qui tournait toutes les têtes, quelqu'un ne lui ait pas dit : Encore une fois ce charmant *tous les Suisses!* mais on lui a fait répéter des vers qui ne valaient guère mieux.

Après une terrible sortie contre ceux qui *nous défendent la joie*, quoique je ne sache pas que jamais personne ait *défendu* ni *la joie* des vendanges, ni aucune de ces joies naturelles et innocentes qui, bien loin de corrompre l'homme, le rendent meilleur en le tenant près de la nature, il passe, sans qu'on sache pourquoi, à la *peste noire* qui désola la plus grande partie du globe au quatorzième siècle (en 1348), et dont la description et ses accessoires remplissent la moitié de ce chant. Puisqu'il lui fallait une peste (et sans doute il lui en fallait une apres celle de Virgile et de Lucrèce), il eût été beaucoup plus avantageux de choisir celle de Marseille (en 1720), qui aurait eu pour nous un intérêt particulier ; mais elle ne lui aurait pas fourni le plus grand plaisir qu'il pût avoir, celui de faire en vers le tour du monde. Quelle bonne fortune pour un déclamateur ! Il en tire entre autres avantages, une petite période de trente-cinq vers, qui est bien la chose la plus curieuse et la plus divertissante, si ce n'était qu'on demeure un peu essoufflé quand on est au bout. Mais on le serait à moins, car il nous a fait bien voir du pays, à commencer par le Catay et à finir par la France. Cette peste donc

> Abat le grand Négus, son peuple, ses enfans;
> Frappe la Côte-d'Or, celle des Eléphans;
> *Dévaste* le Zaïre, etc.

Or, le Zaïre est un fleuve d'Afrique, et jamais on n'a dit *dévaster la Seine*, pour dévaster la France, ni *dévaster le Tibre* ou *l'Euphrate*, pour dévaster l'Italie ou l'Asie. On ne le dirait que des brochets ou des requins : ce sont eux qui *dévastent* les rivières ou les mers. C'est-là le sublime de Roucher ; mais ce qui est plus heureux que tout le reste, c'est le *grand Négus*. Comme *le grand Négus* figure bien là! Concevez-vous quel plaisir d'*abattre le grand Négus* d'un seul hémistiche ! Cela peut n'être pas fort touchant pour nous qui ne connaissons pas trop *le grand Négus*; mais à coup sûr cela est *sublime*. Suivons la peste :

> *Perce* du vieux Atlas les sommets orageux,
> De cadavres infects couvre ses rocs *neigeux*.

L'auteur a dû se féliciter de cette épithète à la Ronsard, *les rocs neigeux;* elle *n'enchante* pas autrement l'oreille et le goût, et je ne vois pas que ce mot soit bon à rien, si ce n'est pour dire un temps *neigeux* dans l'almanach. De plus, il est difficile que la peste *couvre de cadavres infects les rocs* de l'Atlas, où il n'y a en effet que des neiges et des glaces, comme sur toutes les montagnes de la même élévation, et où n'habitent pas même les animaux. Mais l'épithete renouvelée de Ronsard répond à tout, et c'est encore du *sublime*. La peste court toujours :

> *Mêle ensemble* et l'Ibère et le Maure indomptés.

Mais il n'était pas besoin pour cela de la peste ; l'Ibere et le Maure étaient alors *mêlés ensemble* dans toute l'Espagne ; et comme ils se faisaient une guerre continuelle qui finit par la victoire des uns et l'expulsion des autres, on n'entend pas trop comment cette épithete *indomptés* serait autre chose qu'une cheville à contre-sens. La peste toujours portée par la période éternelle dont le mouvement ne change pas une seule fois,

De tous ses potentats *purge* la Germanie,
Des ducs de la Néva *punit la tyrannie*.

Je ne sais pas précisément qui était alors *duc de la Néva;* mais si c'était un *tyran*, la peste eut raison, et ce n'était pas sous ce rapport qu'il fallait la montrer. Pour ce qui est de *purger la Germanie de tous ses potentats*, *la purgation* est un peu forte, et le ridicule ici va jusqu'à l'indécence et l'atrocité; car si l'auteur n'était pas en état de prouver que *tous ces potentats* étaient des monstres (et je crois qu'il y serait embarrassé), ou le vers n'a pas de sens, ou il signifie que *tous les potentats* ne sont bons qu'à mourir de la peste, et que la peste est bonne à en *purger* le monde; ce qui est une déclamation aussi odieuse qu'insensée. Voilà où conduit le style déclamatoire; il peut rendre le meilleur homme du monde, non-seulement absurde, mais scandaleux. La peste enfin

Dans les champs français,
Par des *excès* nouveaux vient combler *ses excès*.

Respirons, malgré *les excès* de la peste. Qui jamais, avant qu'il y eût un poëme des *Mois*, avait entendu parler *des excès* de la peste? Mais au moins la période est finie: je n'en ai pris que quelques membres: si j'eusse essayé de la réciter toute entière, il est fort douteux que j'eusse pu avoir assez d'haleine, et vous assez de patience pour la soutenir jusqu'au bout. Je m'y suis arrêté, même avec quelques détails critiques, parce que c'était, dans le temps des lectures, un des morceaux les plus fameux. Il n'était bruit que de la *peste noire*, et toujours au dernier vers, celui de la peste qui *comble ses excès par des excès nouveaux*, les battemens de mains ne finissaient pas. Si c'eût été de satisfaction d'être au bout de la période, comme Dandin *suait sang et eau* pour arriver à la fin des *quand je vois* de Petit-Jean; ou si c'eût été une manière de féliciter l'auteur d'avoir pu achever son incommensurable tirade sans rendre l'âme, j'aurais compris cette explosion d'applaudissemens; mais non en vérité, c'était de l'admiration toute pure pour ce fatras assommant dans lequel il n'y a pas même un bon vers, et qui est chargé d'inepties d'un bout à l'autre, telles, par exemple, que cet hémistiche, que je n'ai pas cité; car qui pourrait relever tout?

Brave les feux d'Hécla.

Devinez, s'il est possible, ce que c'est que la peste qui *brave les feux* d'un volcan! Croyez-vous que l'auteur se soit entendu lui-même, qu'il eût pu nous expliquer ce que la peste peut avoir à craindre des *feux* d'un volcan? Car on ne *brave* que ce qui peut être à craindre. Mais il s'agit bien de s'entendre! Est-ce qu'on s'entend quand on est *sublime* comme nos faiseurs de *sublime?* Et comme disait un homme de beaucoup d'esprit et de talent, dans un poëme fort différent des *Mois:*

Nous allons voir si, pour être en crédit,
Il est besoin de savoir ce qu'on dit (2).

Quoi qu'il en soit, voilà la peste arrivée en France, et, parce qu'elle y commença par les bestiaux, l'auteur, plus fidèle à l'histoire qu'aux lois de la composition, décrit d'abord une épizootie. Celle des *Géorgiques* est du plus grand effet, d'abord parce qu'elle tient étroitement au sujet, ensuite parce que le poëte, fidèle à l'esprit du sujet, sait nous intéresser pour les animaux, en leur donnant le degré de sensibilité dont ils sont susceptibles, et dans des vers tels que ceux-ci:

(1) *Les Voyages de Polymnie*, poëme de M. Marmontel, non encore imprimé.

It tristis arator,
Mærentem abjungens fraternâ morte juvencum.

Avec cet art et ce style, il n'y a point de sujet que l'on n'enrichisse, et point de lecteur que l'on n'attache. Mais, lorsque, dans la longue course de la peste, on a *abattu* à chaque vers ou même à chaque hémistiche, un *peuple* ou un *potentat*, il ne faut pas venir ensuite nous apitoyer sur les bestiaux; et, d'après le principe *crescat oratio*, il convenait de commencer par les bœufs et les moutons, et de finir par le Sophi, le Mogol et le grand Négus.

A la suite de la peste, l'auteur introduit un Philamandre qui, pour préserver du fléau sa fille Linda et son fils Saint-Maur, les enferme avec lui dans une église, dont *il scelle la porte sur lui*. Il y meurt avec eux, ce qui n'a rien d'étonnant; mais, comme Philamandre, et Linda, et Saint-Maur, n'ont rien qui les rende plus intéressans que d'autres, cette espèce d'épisode d'environ cent vers est en pure perte; et qu'ils meurent dans une église ou ailleurs, rien n'est plus indifférent: ce sont-là les inventions de l'auteur.

Quant à son pathétique, il tâche d'en mettre beaucoup dans la coupe des bois et des forêts. Il s'écrie:

Eh! comment en effet *contempler froidement*
Ces forêts, de la terre autrefois l'ornement,
Aujourd'hui par le fer de leur sol arrachées, etc.

On a cent fois joint des mouvemens poétiques à la chute des grands arbres, ou bien l'on en a tiré des comparaisons et des moralités. Mais cet intérêt sérieux est d'un rhéteur qui exagère tout ce qu'il a lu. Un *philosophe* (et il se donne pour tel à tous momens) aurait pu se souvenir qu'il faut du bois pour se chauffer, qu'il en faut pour construire des maisons, des navires, des meubles, des charrues, etc.; que c'est aussi pour cela que le bois a été donné à l'homme; et que, quand la coupe est régulière, il n'y a pas de quoi gémir, puisqu'il renaît d'autres bois et d'autres forêts. Il y voit, lui,

Ces sanglans bataillons
Dont le bras de la guerre a jonché nos sillons.

Soit; mais on ne s'attend guère aux conséquences qu'il en tire.

Dieux! comme à cet aspect mon âme consternée
Des ministre de Mars a plaint la destinée.

Passe pour cela: la plainte n'est pas ici déplacée; mais nous ne sommes pas au bout.

Si leur sang généreux, répandu pour l'honneur,
Du moins de leur patrie eût accru le bonheur,
J'envirais leur trépas; mais, ô gloire *infertile!..* (1)
Que dis-je? ils n'ont prêté leur glaive aux conquérans
Que pour mettre la terre aux chaînes des tyrans.

Quoi! lorsque Turenne, avec vingt mille hommes, délivrait l'Alsace de soixante mille Autrichiens; lorsque Villars arrêtait à Denain une armée qui n'avait plus qu'un pas à faire pour venir à Paris; lorsque le maréchal de Saxe renversait à Fontenoy la colonne anglaise, et sauvait nos frontières, ils n'ont rien fait pour le *bonheur* de la patrie! Quelle démence!

---

(1) *Infertile* est en lui-même une très-bonne expression, surtout en poésie; il est sonore, il offre une nuance au-dessous de *stérile*; mais l'auteur l'emploie ici très-mal à propos avec une idée abstraite. Terre *infertile*, travail *infertile*, sucs *infertiles*, et c'est ainsi qu'il est bien placé.

La détestable race, que la race des déclamateurs! il faut avoir la tête bien vide de toute idée pour courir sans cesse, au mépris de toute raison et de toute décence, après des lieux communs traînés depuis deux mille ans dans la poussière des classes, et pour les pousser à un excès qui n'est plus que de l'extravagance. L'extravagance se soutient : il continue :

Oh que j'aime bien mieux *les destins honorables*
Dont jouiront encor ces tiges vénérables.
Bientôt, sous l'humble toit qu'habite le malheur,
Elles rendront aux pauvres une douce chaleur.

D'abord, il n'est pas si *malheureux* d'avoir de quoi se chauffer quand il fait froid; et que dirait-il donc, s'il n'y avait pas de bois *sous cet humble toit! Le malheur* est donc là pour la rime et contre la liaison des idées. Mais ce n'est rien ; ce qui est sans prix, c'est cette préférence si affectueuse et si tendre pour *les destins honorables de ces tiges vénérables* qui auront *l'honneur* de servir à faire du feu ; c'est ce beau transport de l'auteur, qui aime bien mieux ce *destin* des bûches que celui des soldats de Turenne et de Villars. Il faut articuler nettement la vérité : je défie qu'on me montre dans ce que le siècle passé, et même celui-ci, ont produit de plus ridicule, quelque chose de plus frappant dans le genre de la bêtise. Observez qu'en général il y a toujours dans la déclamation un fonds plus ou moins marqué ; et c'est pour cela même que la raison a un si profond mépris pour toute déclamation. Mais la bêtise est ici hors de toute limite et de tout exemple. Voyez les choses bien exactement telles qu'elles sont, et songez dans quel état pouvait être la tête d'un homme qui se pâme de plaisir en vous disant : « *Oh! que j'aime bien mieux* être la souche qui » brûle dans un foyer que le brave soldat qui meurt pour la patrie » !

Un abattis de sapins termine ce chant, et toujours sur le même ton. L'auteur rappelle que ces sapins *ont vu César et Pompée errans sous leur ombrage*, quoique jamais César et Pompée, que Boileau a raison de représenter *errans dans l'Elysée*, n'aient été *errans sous des sapins*. Mais ceci amène encore une exclamation dans le genre niais :

Mais à quoi sert la gloire? Hélas! d'un fer *jaloux*
Le grossier bûcheron s'arme et frappe sur vous.

Savez-vous pourquoi l'auteur abuse des figures communes et vieillies? c'est qu'il ne les entend pas. Quand les bons poëtes ont dit, *l'honneur* ou *la gloire*, ou *la richesse* des arbres, ils appelaient ainsi les feuillages, les fruits, les fleurs, par un rapport que tout le monde comprend. Mais Roucher, qui prend tout cela au propre et au sérieux, vous dit douloureusement :

Mais à quoi sert la gloire? Hélas!

comme il le dirait de Pompée égorgé par Photin, ou de César assassiné par Brutus; et il ajoute, pour que rien n'y manque :

Et maintenant, ô rois! instruisez-vous : le sort
Frappe ainsi votre orgueil et l'éteint dans la mort.

Tout à l'heure c'était le bûcheron qui était *jaloux* du sapin, actuellement c'est le sapin qui doit *instruire les rois*. Remarquez que ces mots, *et maintenant, ô rois! instruisez-vous*, sont de l'écriture : *Et nunc, reges, intelligite;* et ce qu'il y a de bon, c'est que l'auteur cite le passage dans ses notes. Mais apparemment il ne se souciait pas de savoir à quel propos l'Écriture donne cette leçon aux rois; c'est immédiatement après un verset où il est question de la puissance de Dieu qui *brise les humains*, quand il lui plaît, *comme un vase d'argile;* et ce que le prophète dit aux rois à propos de la justice divine, Roucher le leur répète à propos du *fer jaloux* qui *frappe sur les sapins*.

Au reste, s'il aime à donner des leçons, n'importe comment il nous produit les titres de sa mission dans son *mois* de novembre ; c'est qu'il est *le dispensateur de la louange et du blâme*. Cela est fier ; mais chacun a son *emploi;* et voici comme il s'exprime sur le sien :

Poursuis donc, Dupaty, ta course glorieuse ;
Et tandis qu'au sénat ta main victorieuse
Couvrira l'opprimé de l'égide des lois,
Moi, *qu'un autre destin fit pour d'autres emplois*,
Au nom des saintes mœurs dont l'intérêt m'enflamme,
J'ose, *dispensateur de l'éloge et du blâme*,
Faire entendre ma lyre à *des flots* de guerriers, etc.

Passons sur ce mot de *flots*, si mal placé après *la lyre* : c'est ainsi que l'auteur, le plus souvent, place au hasard les figures connues. Rien n'empêche assurément que la morale ne trouve sa place dans la poésie ; mais je n'aurais pas imaginé que celui dont l'*emploi* est de manier *la lyre* d'Apollon, et dont l'objet est de chanter *les mois*, pût dire de lui que son *destin* l'a fait pour *dispenser l'éloge et le blâme*. Personne d'ailleurs ne lui reprochera d'avoir loué le courage et les vertus de Dupaty, non plus que de dire *à ces flots de guerriers* :

Dites *pourquoi*, trompant et la mère et la fille,
Vous abreuvez d'opprobre un vieux chef de famille ;
Pourquoi, d'un jeu sans borne affrontant les hasards,
On vous voit dans la nuit, échevelés, hagards,
De vos *immenses* biens ruiner l'édifice,
Et pour le *réparer appeler* l'artifice ;
Pourquoi, l'humble artisan, chargé de vos mépris,
En vain de ses travaux vous demande le prix ;
Et pourquoi, prodiguant un amour idolâtre
Aux beautés dont le vice a paré le théâtre,
De ces viles Phrynés vous adoptez les mœurs, etc.

Ces leçons, sans contredit, sont fort bonnes ; mais ces vers-là ne sont pas bons ; ils sont trop froids et trop médiocres. Le *pourquoi* est ici à la glace ; et quand les leçons sont données sur *la lyre*, elles doivent avoir un autre feu.

La chasse du cerf est le morceau principal de ce chant ; il est très-défectueux et très-faible, et les phrases sont souvent aussi lentes et aussi lourdes qu'elles devraient être légères et rapides.

A propos de la chasse dont il exclut les femmes, et avec raison, il saisit l'occasion de leur dicter aussi des règles de conduite. Il veut qu'elles soient vêtues légèrement, qu'elles fassent de la musique, qu'elles cultivent et dessinent les fleurs, qu'elles brodent et qu'elles dansent. Fort bien :

. . . . Surtout qu'*amantes enflammées*
Vous sentez, *vous goutez* le plaisir d'être aimées ;
Qu'écartant loin de vous toute frivolité,
Vous ne voliez jamais à l'infidélité ;
Que votre sein fécond reproduise vos grâces...

Il m'est impossible de deviner ce que signifie ce dernier vers, à moins que ce ne soit une exhortation à faire de jolies filles, préceptes qu'elles ne sont pas trop maîtresses d'observer toujours. Mais ce qui est plus remarquable, c'est de vouloir qu'elles soient des *amantes enflammées* : cela n'est pas trop moral pour un moraliste de profession, qui tout à l'heure était *enflammé des saintes mœurs*, qui parlait *en leur nom*, et qui même en faisait le titre de sa mission. *Goûter* dit moins que *sentir*, et par conséquent est mal placé ; mais ceci ne regarde que le poëte. Quant au prédicateur, il dira que c'est dans la bouche de l'*Amour* qu'il met ses leçons, et qu'il

parle au nom de l'*Amour*. Mais il n'en a pas moins tort; et quand on se métamorphose ainsi à tout moment, on n'a ni *destin* ni *emploi*, et les leçons de l'*Amour* décréditent un peu *les saintes mœurs*.

Enfin, quand *l'âge mûr* changera vos désirs,
Que *vos châteaux* encor vous donnent des plaisirs.

Et pourquoi donc attendre si tard pour goûter *les plaisirs des châteaux?* D'ailleurs, il y a trop peu de dames à *châteaux*, et l'*Amour* devait parler à toutes, aux champs comme à la ville :

De vos fruits, de vos fleurs exprimez l'ambroisie.
Qu'aujourd'hui du pommier la richesse choisie
Sous vos yeux *vigilans* se transforme en boisson.

Oh! pour le coup ce n'est plus l'*Amour* qui parle ; ce n'est sûrement pas lui qui *exige* que les femmes fassent du cidre. On voit trop que c'est l'auteur qui cherche une transition, et chez lui la transition est presque toujours de la même adresse. Mais quoiqu'il lui en ait tant coûté pour arriver des femmes au cidre, il n'en dit pas un mot de plus; il le laisse à Thomson, parce qu'*il entend sa patrie qui réclame une place pour l'olive dans ses vers*. La récolte de l'olive, qui est bien traitée, amène la dispute de Mars et de Minerve, qui pouvait l'être mieux; ensuite la *Veillée villageoise*, qui, malgré quelques fautes et quelques disparates, est en général agréable, puis enfin une furieuse sortie contre les histoires de revenans et de sorciers :

Qu'il soit maudit cent fois l'apôtre sacrilége
Qui, *des morts le premier blessant le privilége*,
Au nom d'un Dieu vengeur les tira des tombeaux,
Et les montra souillés de sang et de lambeaux !

Je n'entends pas trop ce que veut dire ici *le privilége des morts ;* mais je ne connais point du tout l'*apôtre sacrilége* qui a *le premier* tiré *les morts des tombeaux*, à moins que ce ne soit l'imagination frappée des terreurs superstitieuses, ou remplie d'illusions poétiques; et c'est ce qu'il fallait énoncer. Si l'auteur cherchait un épisode sur les nuits d'hiver, il eût pu en trouver un très-poétique et très-neuf dans l'opinion vulgaire des montagnards du nord, qui, dans tous leurs chants, entendent les ombres de leurs aïeux gémir dans les vents, et les voient se promener sur les rochers ou apparaître sur les flots. Ossian pouvait lui être là d'un grand secours, et l'imitation pouvait lui fournir des vers, et même des scènes; mais, pour se servir bien de l'esprit d'autrui, il faut en avoir beaucoup soi-même : personne ne l'a prouvé mieux que Voltaire.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que l'auteur, qui trouve *sacrilége* de *tirer les morts des tombeaux*, les évoque dans le *mois* suivant, celui de décembre, et les évoque même hors de propos :

Ombres des morts, sortez du séjour des ténèbres :
J'élève le cyprès sur vos urnes funèbres.

Il semble au contraire que c'est le moment de leur dire d'y reposer, et c'est ce que leur disaient les anciens toutes les fois qu'ils couvraient les tombes d'ombrage ou de fleurs ; mais les contre-sens en tout genre sont si familiers à l'auteur !

La plantation est un des matériaux de son *mois* de décembre, particulièrement celle du chêne ; ce qui lui a suggéré un très-froid épisode, *la fête du gui* chez nos anciens Druides. Autre épisode non moins froid, celui de *la fête des brandons*, qui se célébrait à Dreux, vieille superstition abolie de nos jours, vu le danger de mettre le feu à la ville. L'auteur y voit un *mystique emblème des rayons du soleil;* ce qui pourrait être vrai sans en être plus intéressant, et ce qui n'est qu'une conjecture fort douteuse ; car qui

peut savoir au juste l'origine de toutes ces coutumes locales ? Il passe de là au *déluge*, comme l'Intimé, non pas à celui de Noé, mais à un déluge quelconque, dont il a cru augmenter l'effet en bouleversant à la fois le globe par le feu et par l'eau ; ce qui produit un effet tout contraire. Si le Poussin s'était avisé de montrer le feu des volcans dans son déluge, il n'aurait pas fait un tableau qu'il est impossible de regarder sans effroi. Mais on ne voit que l'eau et la destruction. et le tableau est sublime. Roucher n'est pas poëte comme le Poussin est peintre : son déluge est de la dernière médiocrité, non-seulement fort au-dessous d'Ovide, mais proportion gardée de la différence des temps, au-dessous de celui de Du Bartas, chez qui l'on trouve trois ou quatre vers fort beaux. Vient ensuite, pour expliquer l'harmonie du monde, l'apparition d'*un colosse* qui est *la Nature*, et dont la description est à peu près copiée d'un fragment du cardinal de Bernis, imprimé dans ses Œuvres il y a quarante ans ; et ce *colosse de la Nature*, qui apparaît à Roucher, ne fait autre chose que lui redire en vers faibles ce que vous avez vu ci-dessus en beaux vers dans le poëme de *la Religion*, de Racine le fils. Si l'auteur n'est pas fort pour inventer, il n'embellit pas ce qu'il prend aux autres.

Janvier nous offre l'apothéose de Voltaire et de Rousseau, et même une longue apologie de ce dernier, sans que l'on sache d'où cela vient et où cela peut aller ; mais qu'importe, pourvu qu'il puisse dire à ceux qui ne font pas autant de cas des erreurs de ces deux grands écrivains que de leurs talens : *Taisez-vous ;* et qu'il puisse crier aux *sages :*

.... Jurez ici, qu'armés contre *l'erreur*,
Vous mourrez, s'il le faut, martyrs de *sa fureur*.

Hélas! plusieurs sont morts en effet sous nos yeux, non pas *martyrs* de la vérité, comme Roucher veut dire, et comme il convient à de vrais sages, mais *martyrs* de leurs étranges sottises et de *la fureur* de leurs étranges disciples. Cela était juste, mais n'en est pas moins déplorable. Roucher, qui rêvait comme eux, s'écrie :

Rousseau du despotisme a sauvé les humains.

Ce n'est pas encore bien clair ; mais ce qui est trop clair, c'est qu'il ne les a pas sauvés de la tyrannie ; ce qui pourtant ne décide et ne décidera jamais contre *la philosophie*, si elle a encore quelque temps à aller ; car, tant qu'elle ira, n'aura-t-elle pas toujours *les siècles* devant elle? C'est là qu'elle est retranchée ; et allez l'attaquer dans *les siècles !*

Quoi qu'il en soit, nous voici à la moitié de janvier, et il n'y a encore de janvier que les complimens de bonne année en bien mauvais vers. Suit une nouvelle apologie de la Nature et de la vicissitude des saisons, puis l'hiver de 1709, morceau généralement bon. Ensuite l'auteur *ouvre le palais de la Gelée*, pour nous expliquer la formation de la glace. Nouvel épisode d'un vaisseau anglais, dont tout l'équipage mourut de froid dans la mer Glaciale, et enfin un excellent épisode sur les aurores boréales, excellent d'invention comme de style ; aussi est-il tout entier traduit mot à mot d'un poëme latin du jésuite italien Nocetti ; ce que j'approuve fort, bien loin de le blâmer.

Un accès d'égoïsme ressaisit l'auteur au commencement de son dernier mois, lorsqu'il voit approcher le terme de sa course. Virgile, à la fin de ses *Géorgiques*, se contente de voir le port, et en est satisfait ; ce n'est pas assez pour Roucher :

Là je crois voir la Gloire assise sur la rive.
Oui, c'est elle : ô triomphe! *elle attend que j'arrive.*
Taisez-vous, aquilons ; heureux zéphyrs, soufflez,
Et conduisez au port mes pavillons *enflés*.

Enflés, soit; mais l'enflure n'est pas ici sans la platitude; témoin cet hémistiche : *Elle attend que j'arrive*. Quand on est supposé dans un enthousiasme poétique qui vous montre la Gloire, il faudrait au moins s'exprimer plus noblement. Mais ce n'est jamais que dans la description que Roucher a l'expression du poëte, témoins ces vers qui se trouvent tout de suite après, quand le vent du sud amène le dégel :

Il détend par degrés les chaînes de la glace.
La neige, sur les rocs élevée en monceaux,
Distille goutte à goutte, et fuit à longs ruisseaux.
Ils courent à travers les terres éboulées,
Et creusant des ravins, inondant des vallées,
Retracent à nos yeux un globe submergé,
Qui des profondes mers sort enfin dégagé,
Et dont les monts naissans, élancés dans les nues,
Sèchent l'humidité de leurs têtes chenues;
Cependant qu'à leurs pieds les flots encore errans
S'étendent en marais ou roulent en torrens.

Partout le trait est juste, et partout la couleur est riche. Le vent du midi qui *détend les chaînes de la glace;* la neige qui d'abord *distille goutte à goutte*, et bientôt *fuit à longs ruisseaux;* cette expression si heureuse, et qui paraît si simple tant elle est vraie, *les monts naissans*, parce qu'en effet ils paraissent naître à nos yeux quand ils reprennent leur couleur naturelle; cette autre image qui anime les monts quand ils *sèchent l'humidité de leurs têtes* : voilà de la poésie, voilà de la véritable élégance: toutes les expressions sont à l'auteur qui les a combinées, et pas une n'est recherchée ni fausse. Mais peut-être fallait-il ne pas placer en février ce qui généralement conviendrait beaucoup mieux au mois de mars, même pour la seule espèce d'ordre que peut présenter son poëme, puisqu'il y aurait eu quelque avantage à le commencer du moins par tous les phénomènes qui annoncent les premiers efforts de la nature renaissante. Il pouvait alors transporter avec plus d'effet dans des climats plus septentrionaux que les nôtres la scène la plus frappante du dégel, la débâcle. L'auteur, qui est dans un bon moment, a fait là un morceau de verve, malgré quelques fautes, un peu lourdes même; mais les beautés les couvrent; et si, dans un long ouvrage, quelques tirades descriptives suffisaient pour appeler *la Gloire*, on lui pardonnerait de l'avoir fait *asseoir sur la rive* pendant qu'il peignait la débâcle.

Mais déjà ces tributs qu'ont payé les montagnes,
Après avoir franchi les immenses campagnes,
Se répand sur les rives où les fleuves plaintifs
Mugissent sourdement sous la glace captifs,
Et crevassant leurs bords pour s'ouvrir une route,
Par cent détours secrets se glissent sous leur voûte.
Le fleuve, accru soudain par ce nouveau secours,
Frémit, impatient de reprendre son cours.
Dans son lit en grondant il s'agite, *il se dresse*,
Il bat de tous ses flots la voûte qui l'oppresse.
Elle résiste encor : sur son dos *triomphant*
Le fleuve la soulève, elle éclate et se fend.
Un effroyable bruit court le long du rivage.
L'air en gémit; et l'homme, averti du ravage,
Sort des hameaux voisins, et, muet de terreur,
Vient repaître ses yeux d'une scène d'horreur.
Il voit en mille éclats les barques fracassées,
Leurs richesses au loin *sans ordre* dispersées.

Les bords en sont couverts : le vainqueur cependant
Poursuit enflé d'orgueil son cours indépendant ;
Et, pareil au héros qui, promenant sa gloire,
Traînait les rois vaincus à son char de victoire,
Lent et majestueux, il s'avance escorté
Des glaçons qui naguère enchaînaient sa fierté,
Quand un pont tout à coup le traverse et l'arrête ;
Par l'obstacle irrité, l'humide roi s'apprête
A livrer un assaut qui venge son affront ;
Il rassemble ses flots, les entasse, et plus prompt
Que le feu de l'éclair allumé par l'orage,
Pousse leur vaste amas vers le pont qui l'outrage,
S'arme d'épais glaçons, tranchans, amoncelés,
Et, frappant sans relâche à grands coups redoublés,
Dans ses larges appuis ébranle l'édifice
Qu'a voûté sur ses flots un magique artifice.

Le pont qui l'outrage est sublime, et appartient, je l'avoue, à Racine le fils, qui a si bien rendu le *pontem indignatus* de Virgile, par ce vers admirable :

L'Araxe mugissant sous un pont qui l'outrage.

Mais les autres beautés sont à Roucher, et il y en a beaucoup. Le fleuve pittoresquement personnifié donne du mouvement à toute la description, et agrandit les objets sans les exagérer, lorsque

Lent et majestueux, il s'avance escorté
Des glaçons qui naguère enchaînaient sa fierté.

A cette marche imposante succède fort bien la violence de l'assaut livré au pont :

Il rassemble ses flots, les entasse, etc.

et l'on n'aime pas moins ce vers expressif qui a précédé :

Il bat de tous ses flots la voûte qui l'oppresse.

Tout cela demande grâce pour les fautes. Il est trop sûr que dans une débâcle, il n'y a d'*ordre* d'aucune espèce; et au lieu des richesses *dispersées sans ordre*, ce qui est de plus un pléonasme, il fallait dire *tristement dispersées*. Le fleuve qui *se dresse* fait encore bien plus de peine : on ne peut attribuer qu'à la rime une image si fausse. Un peintre représentera tant qu'on voudra un dieu fleuve qui lutte, qui combat : mais si on lui proposait de faire dresser le fleuve, il croirait qu'on se moque de lui. *Le dos triomphant* ne vaut pas mieux : cette expression froidement abstraite, quand le fleuve se débat encore, et qu'il faut des images sensibles, refroidit tout de suite la peinture. Voilà le défaut de goût qui se fait sentir même dans les endroits les mieux saisis, parce que l'auteur en était presque entièrement dépourvu ; mais enfin c'est dans ces morceaux qu'est la place et le genre de son talent, qui consiste uniquement à décrire.

Le mauvais goût, le faux esprit, se représentent déjà de tous côtés ; et comme j'ai anticipé sur ce qui concerne le mérite du style pour tempérer la continuité du blâme, je marque aussi, en passant, quelques vers qu'on ne peut rencontrer sans en être choqué :

Au douzième des mois ainsi *se lamentait*
Le peuple qu'en son sein *Rome antique portait*.

C'est réunir la platitude et le verbiage.

Ce long froid qui du moins tous les ans vient suspendre
Les douleurs des mortels menacés du tombeau,
Ce froid qui de leurs jours ranimait le flambeau,
Ne prêtant plus de force à leur santé mourante,

Ils tombent engloutis dans la nuit dévorante,
Dans la nuit qui confond les pâtres et les rois.

C'est-là, de toute façon, une composition d'écolier. Quand il s'agit de physique et de médecine, comme il est impossible à la poésie de nuancer alors les idées complexes qui n'appartiennent qu'à la science, il faut bien se garder de sortir des idées générales, sans quoi vous n'offrez à l'esprit que des nuages et des contradictions : c'est une règle prescrite par le jugement. Dans un sujet tel que celui-ci, par exemple, la chaleur devait être ce qu'elle est généralement pour l'homme, un principe de vie, comme le froid un principe de mort; et quand on entend le poëte nous dire ici du froid ce qu'il a dit du soleil en cent manières.

Ce froid qui de leurs jours ranimait le flambeau, etc.

on ne sait plus où l'on est ni à quoi s'en tenir. Il est bien vrai qu'un des effets du grand froid est de rendre du ton à la fibre : et qu'en ce sens il peut être bon aux corps qui ne sont qu'affaiblis, lorsque d'ailleurs on est suffisamment prémuni contre l'excès du resserrement des pores, et assez vêtu pour entretenir une transpiration assez égale; mais il est très-faux que le froid *suspende les douleurs* internes, vagues ou locales, généralement causées par les glaires, dans l'âge avancé où l'auteur suppose ici les hommes *menacés du tombeau*. Leur soulagement habituel vient au contraire de la transpiration habituelle plus facilitée, et leur mal s'accroît quand la gelée resserre les pores, ou que l'humidité les pénètre. Mais toute cette théorie médicale n'est pas faite pour la poésie; et faute d'avoir connu ce principe, l'auteur a fait d'une vérité partielle qu'il entendait mal, un énoncé très-faux, et qui contredit de plus tout l'esprit de son ouvrage. On retrouve le sien tout entier dans ce lieu commun si gauchement encadré ici : *la nuit qui confond les pâtres et les rois*. Il n'a pas pu résister au plaisir de mettre encore ensemble *les pâtres et les rois*, peut-être pour la cent millième fois depuis qu'on les a réunis en vers et en prose; et ils ne peuvent guère être réunis ailleurs.

Ce respect pour les morts, *fruit d'une erreur grossière*,
Touchait peu, je le sais, une froide poussière
Qui tôt ou tard s'envole, éparse au gré des vents,
Et qui n'a plus enfin de nom chez les vivans.

Qui n'a plus même de nom est de Bossuet : on doit le remarquer, parce que ces mots sont sublimes là où ils sont, et font partie d'un morceau sublime (1) que tout le monde connaît, qui a été cité partout, et où il s'agit de faire sentir à l'homme son néant. L'auteur a donc tort de prendre ces paroles; au lieu qu'il était fort excusable tout à l'heure d'avoir au moins placé fort à propos *le pont qui l'outrage*, de Louis Racine. L'à-propos est une sorte de mérite; mais rien n'est plus hors de propos dans un poëte qui doit intéresser l'imagination aux fêtes funéraires qu'il va peindre, que de commencer par en détruire autant qu'il est en lui tout l'intérêt, en nous montrant les honneurs rendus aux morts comme une illusion méprisable et *une erreur grossière*. Rien ne fait mieux voir que, si la bonne philosophie sert à tout, et même à la poésie, quand il y a lieu, *la mauvaise philosophie* gâte tout, et même le talent poétique. Ce n'est pas la peine assurément de prouver ici ce qui est prouvé de reste, que les devoirs envers les morts ne sont rien moins qu'*une erreur*, et sont fondés en raison et en morale comme en religion. Mais il est toujours utile de remarquer combien l'opinion contraire qui confond l'homme avec la brute est non-seulement *une erreur*

(1) Dans l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre.

grossière, mais une imposture funeste et sacrilége, que l'on s'efforçait d'accréditer partout; même dans les ouvrages dont elle contrariait la nature et l'objet, et que les scandales *philosophiques* ont préparé et amené les scandales révolutionnaires.

Il s'en présente sur-le-champ un nouvel exemple encore plus condamnable, mais très-conséquent à ce qu'on vient de voir, car une erreur en entraîne une autre. Il est tout simple qu'un écrivain qui ne voit dans les morts que *de la poussière* ne veuille pas des peines d'une autre vie; mais avec quelle autorité, avec quel ton magistral il nous défend d'y croire!

Mais ce qu'on cèle à l'homme, et *ce qu'il doit connaître*,
C'est qu'il faut se résoudre à voir *finir son être*,
Sans chercher dans la nuit d'un *douteux avenir*
Un glaive impitoyable, *affamé de punir*,
Sans refuser son cœur à la donce allégresse.
Sans craindre des plaisirs la consolante *ivresse*

C'est donc là ce que l'homme *doit connaître*! En effet, c'est une découverte si utile et si salutaire! Je me serais contenté, si l'auteur m'avait lu ce chant, de le renvoyer à son héros, à celui qui est à ses yeux le docteur des docteurs, à Rousseau; et c'est Rousseau qui ne pardonne pas à nos *philosophes* d'avoir sapé l'un des grands appuis de l'ordre moral et social en niant les peines d'un autre monde. Roucher, qui se vante des encouragemens qu'il avait reçus de Rousseau, à coup sûr ne lui montra pas ce passage. Mais comme on ne peut jamais attaquer la vérité qu'en la défigurant, l'auteur ne manque pas de nous montrer dans la justice divine *un glaive impitoyable, affamé de punir;* ce qui n'est qu'un mensonge calomnieux; car jamais personne, parmi ceux qui reconnaissent un Dieu rénumérateur et vengeur, jamais personne, je l'affirme, n'a été assez insensé pour le peindre si contraire à sa nature. Tous ont dit qu'il ne se déterminait à punir que là où il ne pouvait plus y avoir lieu à la miséricorde sans violer la justice; et l'on peut, je crois, s'en rapporter à Dieu pour accorder l'une et l'autre. Il serait assez singulier que l'homme connût la clémence, et que Dieu ne la connût pas. Voilà ce qui rend nos sophistes à jamais inexcusables: ils sont encore beaucoup moins trompés que trompeurs; ils mentent sans pudeur, non-seulement aux autres, mais à eux-mêmes; ils mentent, et si visiblement, que chacune de leurs imputations est un aveu implicite de leur mauvaise foi, qui équivaut à celui-ci: « Je suis un imposteur, et je veux l'être; car, ne pouvant pas attaquer avec » avantage ce qu'on a dit, il faut bien que j'attaque ce qu'on n'a pas » dit ».

Mais la vérité a tant de force, et la fausseté est si maladroite, que souvent ils se trahissent involontairement, même dans leurs expressions; et vous en voyez ici une preuve dans ces mots bien étonnans: *Un douteux avenir.* Eh! s'il est *douteux*, pourquoi donc affirmes-tu avec tant d'audace ce que nous cache, de ton aveu, la *nuit de cet avenir?* S'il est *douteux*, tu dois rester au moins dans le doute, et toute affirmation dans ta bouche est une absurdité. Supposons toutes choses égales entre nous, comme la logique t'oblige de les supposer: alors tu ne dois pas plus affirmer sur l'avenir ce qui ne sera pas, que nous ne pouvons affirmer ce qui sera: alors le doute au moins peut encore être utile; c'est une espèce de frein, et ton assertion gratuite le fait tomber. La nôtre au contraire (dont ce n'est pas ici le lieu de rappeler les preuves qui sont partout), la nôtre en laisse un, reconnu partout nécessaire à l'homme; et je te laisse entre les mains de ton maître Rousseau, qui te dit en propres termes: « *Philosophe*, » point de phrases, et dis-moi nettement ce que tu mets à la place de ce » que tu nies ».

Autre mensonge dans ces vers, et le même que j'ai déjà relevé ailleurs; car nos *philosophes*, ne pouvant pas prouver le mensonge, ne peuvent que le répéter :

Sans refuser ton cœur à la douce allégresse.

Et qui a jamais prescrit de s'y refuser?

Sans craindre des plaisirs la consolante ivresse!

Toutes les écoles de l'antiquité, sans en excepter même celle d'Epicure, répondront ici à notre *philosophe* moderne: « Tu ne sais ce que tu dis : c'est » précisément l'*ivresse du plaisir* qu'il faut *craindre*, et craindre beaucoup, » car elle renverse la raison, qui doit toujours guider l'être raisonnable. » Nous sommes tous d'accord là-dessus, et même Epicure, l'apôtre du » *plaisir*, qui défend surtout que ce *plaisir* aille jamais jusqu'à l'*ivresse*, » sans quoi il devient excès, folie et crime ».

Comparez la morale des païens à celle d'un sage de nos jours.

Il est en train de délirer de toute manière, car voici *Vénus* qui se promène sur les eaux au mois de février; et pour cette fois sans doute *Vénus* et les *Grâces* auront un autre habillement que des guirlandes de fleurs : la saison ne permet pas une parure si légère. *La conque azurée* ne sera pas non plus poussée par les zéphyrs, car les zéphyrs sont encore loin, et ce sont *les autans* qui règnent, au dire même de l'auteur. Mais tout cela l'inquiète fort peu; il veut à toute force que *Vénus* vienne par eau en février pour nous donner le bal. De tous les moyens d'amener les bals d'hiver (et il y en avait cent), il est malheureux de choisir le plus mauvais possible. Dans la description du bal, quelques jolis vers et beaucoup d'inepties; car il ne s'agissait pas ici de détails physiques, il fallait de l'esprit. Il n'y en a guère à faire *soupirer l'amour* au bal de l'Opéra : autant qu'il m'en souvient, ce n'est pas là qu'il *soupire*. Il n'y en a pas davantage à y faire paraître *une Sylvie*, qui vient en troisième rang après *Myrthé* et *Zilla*, pour désoler l'auteur :

Là j'ai vu *ma Sylvie*, à moi seul étrangère,
Autour d'elle assembler la foule passagère.

C'est bien, comme on voit, *une Sylvie* à lui, et les quatre vers suivans, très-amèrement plaintifs, ne permettent pas d'en douter. Si le poëme avait été plus long, Roucher allait, comme Dorat, jusqu'aux *cinq maîtresses*.

Il revient du bal à une noce de village, et s'en tire beaucoup mieux; ce dont je lui sais beaucoup gré : c'est une nouvelle preuve qu'il avait dans l'âme le sentiment de la nature et de la morale. L'affectation d'une prétendue *philosophie*, qu'il n'entendait même pas, a fait tous ses torts et tout son malheur.

Il finit par faire encore une fois le tour du monde; et parce que Virgile offre en contraste et en époque César foudroyant les rives de l'Euphrate, et le chantre des *Géorgiques* solitaire dans Naples, Roucher se croit obligé d'énumérer tous les événemens qui occupaient la scène du monde pendant qu'il chantait *les Mois*, depuis les triomphes de Catherine jusqu'à M. Olavidès, emprisonné par l'Inquisition, et de plus, les vers ne sont guère mieux faits que l'énumération n'est bien imaginée.

Dans cette marche de l'auteur, que j'ai suivie pas à pas, on a déjà pu voir les vices les plus essentiels de son sujet et de sa composition. Il en résulte que la partie de l'invention est chez lui ou nulle ou très-malheureuse, non-seulement dans l'ensemble, mais dans chaque partie. Il n'a su ni concevoir un tout, ni distribuer les matériaux, ni choisir les ornemens, ni lier les objets, ni les assortir. Il a donc manqué absolument, et de l'imagination qui invente, et de l'esprit et du jugement qui la dirigent. Il n'avait pas la première idée de l'essence d'un poëme, et le choix de son sujet, comme je l'ai dit en commençant, en est déjà une preuve. Mais encore fallait-il au moins s'attacher à l'unité d'un dessein quelconque, celui, par exemple, d'enseigner les travaux rustiques propres à chaque mois dans les différens

climats, dont la variété eût été la source commune des épisodes. Il fallait de même qu'il y eût unité dans l'esprit moral et religieux du poëme, qu'il fût chrétien ou païen ; car le lecteur veut toujours savoir ce qu'est le poëte, comme le spectateur veut savoir ce qu'est le personnage, afin de le suivre en connaissance de cause. Le poëme des *Mois*, au contraire, est un mélange confus de polythéisme, de mythologie, de *philosophie* irréligieuse, d'érudition allégorique, d'hypothèses fabuleuses, de traditions incertaines. Quel moyen de s'attacher un moment à un fonds si vague et si mobile ? Rien n'est plus mal imaginé que de construire la machine d'un poëme sur les recherches plus ou moins conjecturales de Court-de-Gébelin, combattues par d'autres hypothèses, et de mettre à contribution Pluche, Bailly, Boulanger et autres, pour nous apprendre que l'Hercule thébain n'est autre que le soleil, et que les douze travaux de l'un ne sont que le passage de l'autre dans les douze signes. Et que nous importe ? qu'importe de rechercher avec l'auteur de *l'Antiquité dévoilée*, l'origine d'anciennes coutumes ou d'anciennes fêtes de certains peuples, ou maintenues ou abolies, pour prouver qu'elles se rapportent à la marche du soleil, à la crainte de le voir mourir, ou à la joie de le voir renaître ? Tout cela est mortellement froid en poésie, et n'est bon que pour les savans et les érudits qui s'amusent de leurs hypothèses. Rien n'est plus froid que de se passionner comme Roucher, pour un Soleil-Hercule, pour un Soleil conquérant, qui *prend son armure*, qui *va combattre*, et *combattre* quoi ? Toutes ces allégories ne sont que ridicules. Montrez-moi le soleil comme un astre bienfaisant, ouvrage d'un Dieu bienfaiteur ; montrez-moi la sagesse et la bonté de Dieu dans l'harmonie réelle et dans le désordre apparent du monde physique, et tout le monde vous entendra, et aimera à vous entendre, parce qu'il y a là de l'utile ; au lieu que dans vos fictions creuses il n'y a qu'une commémoration de vieilles sottises, qui, bien loin de valoir la vérité, ne valent pas même, à beaucoup près, les fictions des Grecs ; et si ces dernières sont usées, ce n'est pas une raison pour leur substituer les rêveries orientales et septentrionales récemment déterrées par nos savans, et qui ne méritaient guère de l'être.

Et quoi de plus inepte encore que de nous les retracer dans un poëme *philosophique* avec un ton sérieux et solennel, de nous décrire la fête du gui de chêne et les *lamentations sur la mort du soleil*, du même ton dont on prêche ici aux rois et aux peuples une morale bonne ou mauvaise ? Quel chaos ! Puis-je jamais savoir où j'en suis avec un auteur qui revêt tour à tour toutes sortes de personnages sans jamais changer de physionomie ? Ici je le vois prosterné devant un chêne avec les Druides ; là, se couvrant de deuil avec les peuples qui pleurent le soleil ; ailleurs vénérant les Mages et Zoroastre, et tout à coup chrétien dans une église de village, comme si tout cela n'était qu'une seule et même chose. Quand il me répondrait, que c'est en effet la même chose pour sa *philosophie*, ce ne serait pas une excuse ; il aurait toujours tort en poésie. Soyez, dans un poëme, musulman, juif, chrétien, ou idolâtre, ce que vous voudrez ; mais soyez quelque chose, si vous voulez me dire quelque chose. Voyez si l'auteur des *Saisons*, qui a commencé par invoquer l'Être-suprême, cesse un moment d'être théiste dans tout le cours de son ouvrage ; mais voyons l'exorde et l'invocation du poëme des *Mois*, pour en revenir à ce qui regarde le style :

Ambitieux rival des maîtres de la lyre,
Qu'un autre des guerriers échauffe le délire (1) ;

(1) Imitation du poëme latin de Malbcus :
Bella canant alii, victriciaque arma, gravesque
Bellantûm curas, etc.

Qu'un autre, *mariant* de coupables couleurs,
Soit le peintre du vice et le pare de fleurs :
Moi, voué jeune encore à de *plus nobles* veilles,
Moi qui de la nature observai les merveilles,
J'aime mieux du soleil chanter les douze enfans,
Qui d'un pas inégal le suivent *triomphans*
Et de signes divers la tête couronnée,
Monarques tour à tour, se partagent l'année.

Il n'y a là qu'un bon vers :

Et de signes divers la tête couronnée :

tout le reste est mal pensé et mal écrit. *Mariant* est très-désagréable à l'oreille, et en général il est très-rare que le mot *marier*, devenu parasite en vers, y soit bien placé. Il n'est pas difficile de *se vouer à des veilles plus nobles que la peinture du vice*. Les douze mois *triomphans*, et *monarques tour à tour* ont de l'emphase et point de sens ; c'est trop de *triomphes* et trop de *monarques*. S'ils *suivent* tous le soleil, c'est au moins lui seul qui doit être *monarque et triomphateur*, et c'est lui que le poëte va invoquer ; il faut être d'accord avec soi-même.

Sur la roche sauvage où le chêne a vieilli,
J'irai m'asseoir ; et là, dans l'ombre recueilli,
A l'aspect de ces monts suspendus en arcades,
Et du fleuve tombant par bruyantes cascades,
Et de la sombre horreur qui noircit les forêts,
Et de l'or des épis flottant sur les guérets,
A la douce clarté de ces globes sans nombre,
Qui, flambeaux de la nuit, rayonnant dans son ombre ;
A la voix du tonnerre, au fracas des autans,
Au bruit lointain des flots, *se croisans*, *se heurtans* ;
De l'inspiration le délire extatique
Versera dans mon sein la flamme poétique,
Et, parcourant les mers, et la terre et les cieux,
Mes chants reproduiront tout l'ouvrage des *dieux*.

Il n'y a là encore qu'un bon vers :

Qui, flambeaux de la nuit, rayonnant dans son ombre ;

dans le reste, ce qui n'est pas à tout le monde est mauvais. Ces deux participes à la fin d'un vers, *se croisans*, *se heurtans*, sont d'un mécanisme grossier, qui est fort loin du mécanisme poétique, sans parler même du solécisme de ce pluriel, quand le participe est indéclinable. Ce sera une licence si l'on veut, mais ce n'est pas la peine de prendre une licence pour gâter un vers. Quant à la marche et au ton d'une pareille période dans le début d'un poëme, l'auteur ne pouvait pas mieux annoncer ce qu'il serait le plus souvent dans la suite, le Claudien français : c'est absolument l'enflure et la monotonie du Claudien latin. Il faut être plein du même esprit pour annoncer d'abord des chants qui *parcourront la mer*, *la terre et les cieux*, *et reproduiront tout l'ouvrage des dieux* : c'est un trop grand voyage, pour nous encourager à le faire avec lui. *Les Métamorphoses* d'Ovide en étaient un à peu près de cette nature ; mais il se garde bien de nous le dire, et ses quatre premiers vers, où il prie les dieux de le favoriser et de le conduire, puisqu'ils ont fait ce qu'il va chanter, sont de la plus grande simplicité, quoiqu'ils rendent un compte parfait de tout son dessein. *Le délire extatique de l'inspiration*, indépendamment de la bouffissure des termes,

est d'un homme qui ne connaît pas même les premières différences de chaque genre. Le mot de *délire*, *furor*, *furere*, se trouve quelquefois dans les odes anciennes, et fort à propos, parce que l'ode est une espèce de saillie, un excès d'imagination; mais jamais dans un poëme de longue haleine, ni ancien ni moderne, on n'a été assez fou pour appeler *le Délire*. Voltaire appelle la Vérité; le Tasse, une Muse céleste, toute autre que les Muses de la Fable. Les anciens, bien loin de vouloir *délirer*, s'adressaient de temps en temps aux Muses de l'épopée dans les grandes occasions, ces déesses étant plus instruites que les hommes, et faites pour consacrer la mémoire des grands événemens :

Et meministis enim, Divæ, et memorare potestis;
At nos vix tenuis famæ perlabitur aura.
VIRG.

Il y a là du sens; il n'y en a point à se percher sur *la roche sauvage* pour attendre *l'inspiration des autans*. L'auteur a cru faire une strophe, et n'a pas seulement pensé qu'il commençait un poëme. Rien n'a moins de *flamme poétique* qu'un *délire extatique* : *l'extase* est l'état des contemplatifs, et non pas celui d'un poëte. Il n'y a de vrai dans tout cela que *le délire*, qui règne en effet d'un bout de l'ouvrage à l'autre; et cela seul peut faire concevoir comment le poëte s'est avisé de vouloir être en *délire* pour chanter les mois.

Enfin, il est très-maladroit de *chanter l'ouvrage des dieux* au dix-huitième siècle, quand on chante la nature. Ce paganisme ne pouvait guère servir, et nuisait beaucoup; et ce n'est pas la peine d'être païen pour n'en être que plus froid.

Que de fautes! que de méprises grossières en si peu de vers! J'ai voulu employer une fois l'analyse exacte de la pensée et du style, pour démontrer ce que devient cette manière d'écrire aux yeux du bon sens, et pour justifier le mépris qu'elle lui inspire. Mais je serai désormais beaucoup plus court, et je choisirai dans la multitude des fautes ce qui caractérise le plus l'écrivain, et ce qui est le plus utile à l'instruction.

Si l'on veut encore entendre du Claudien, le voici tout pur, et encore dans le début d'un chant, celui du mois de juin :

Oh! qui m'aplanira ses formidables roches
Qui de l'Etna fumant hérissent les approches,
Ces gouffres, soupiraux des gouffres de Pluton,
Où *mourut* Empédocle, et que *franchit* Platon?
Debout sur ces hauteurs où l'homme en paix méprise —
— La foudre qui sur lui roule, gronde et se brise,
D'où la Sicile au loin sous trois fronts *s'étendant*,
Oppose un triple écueil à l'abîme *grondant*;
D'où l'œil embrasse *en .n* les sables de Carthage,
La Grèce et ses deux mers, Rome et *son héritage*,
Je veux voir le soleil de sa couche sortir,
De sa brillante armure en héros se vêtir.
. . . .
Te voilà donc, guerrier, dont la *valeur* terrasse —
— Les monstres qu'en son tour le zodiaque embrasse, etc.

Encore une fois, ces mouvemens pourraient convenir à Pindare, à un poëte lyrique; mais cette versification mugissante, tous ces vers ronflans sur le même ton seraient partout détestables. L'harmonie de Roucher (car il appelait cela de l'harmonie) ressemble souvent au son d'un cornet à bouquin ou à celui d'une cloche qui tinte toujours le même carillon. Ces participes à la fin d'un vers, *s'étendant*, *grondant*, sont du goût le plus faux;

ils remplissent la bouche, mais ils font peur à l'oreille. Vous ne trouverez jamais dans nos bons versificateurs des participes ainsi accouplés. *Où mourut Empédocle* est plat quand il s'agit d'un homme qui s'est jeté dans les gouffres de l'Etna ; et vous voyez que l'enflure s'allie très-bien avec la platitude : cette alliance n'est pas rare dans Roucher. Il est faux que Platon, qui visita l'Etna, ait jamais *franchi les gouffres* qu'on ne *franchit* point. Et qu'est-ce que c'est que *l'héritage de Rome ?*

J'ai trouvé ici l'un près de l'autre deux exemples de ce défaut si commun dans l'auteur, et si contraire au génie de notre versification ; l'enjambement vicieux :

Où l'homme en paix méprise —
— La foudre....
Dont la valeur terrasse —
— Les monstres...

Cette manière de construire en vers est à faire fuir quiconque en connaît les procédés et a un peu d'oreille ; mais comme elle est habituelle dans Roucher, et que sa construction poétique a été prônée par l'ignorance, je reviendrai tout à l'heure, et sur l'enjambement de toutes les sortes, et sur le ridicule système des constructions de Roucher. *Te voilà donc, guerrier!* lui a paru sans doute *extatique;* mais comme il est niais! La plaisante apostrophe au soleil, que ces mots : *Te voilà donc! Le zodiaque* n'est pas désagréable à l'oreille ; mais il est trop didactique, et c'était la place des termes figurés.

Nous avons entendu le cornet à bouquin : voici la cloche, et jamais celle de Claudien n'a été plus monotone :

Dieu déploya des cieux la tenture azurée,
Du soleil sur son trône en fit le pavillon,
Voulut qu'il y *régnât*, et qu'à son tourbillon
Il *enchaînât* en roi le monde planétaire,
Que, du globe terrestre esclave tributaire,
Le nocturne croissant dont Phébé *resplendit*
Sous les feux du soleil tous les mois *s'engloutît;*
Que, d'un cours sinueux traversant les vallées,
Le fleuve *s'engloutît* dans les plaines salées;
Qu'on vît toujours aux fleurs succéder les moissons,
Et les fruits précéder *le règne* des glaçons ;
Que l'ambre *hérissât* la bruyante Baltique ;
Que l'ébène *ombrageât* la rive asiatique ;
Que le sol des Incas d'un or pur *s'enrichît* ;
Que dans les flots d'Ormus la perle *se blanchît* ;
Qu'aux veines des rochers une chaleur féconde
Changeât en diamans le sable de Golconde ;
Que le fleuve du Caire, en ses profondes eaux,
Prêtât au crocodile un abri de roseaux ;
Que le phoque *rampât* aux bords de la *Finlande* ;
Que l'ours *dormît* trois mois sur le rochers d'*Islande* ;
Que sous le pôle même, où vingt peuples glacés
Apportent le tribut des hivers entassés,
Eparses en troupeaux, les énormes baleines
Du sauvage Océan *fissent* mugir les plaines ;
Et *qu'au* bord de ces lacs où cent forts démolis
Au triste Canada font regretter nos lis,
Le castor, avec nous disputant d'industrie,
De hardis monumens *embellît* sa patrie.

Quand on aurait pris à tâche de rassembler en vers tout ce qui peut former la plus assoupissante monotonie, je ne crois pas qu'il fût possible

d'y mieux réussir. Que dites-vous de cette mortelle période reprise quatorze fois par le même *que?* de cette foule d'imparfaits subjonctifs, de tous ces vers la plupart symétrisés un à un, ou deux à deux, et jetés dans le même moule? de ces rimes uniformes de *Baltique*, d'*asiatique*, de *Finlande*, d'*Islande*, etc.? Au reste, il n'y avait pas de raison pour que l'auteur s'arrêtât, et il faut le remercier de n'avoir pas épuisé tous les phénomènes possibles, qu'il ne tenait qu'à lui de niveler ici comme on case des dés dans une boîte.

C'est dans le mois de juin que se trouvait une espèce d'hymne au soleil; que les prôneurs citaient comme le sublime du sublime, et dont tout le fond consiste à prouver en détail que le soleil survit aux empires du monde et aux ouvrages des hommes. Cela n'est-il pas bien merveilleux!

Pour toi, rien ne ternit ton antique splendeur.
Tu ne vieillis jamais; non, soleil, ton ardeur
Du temps qui détruit tout n'a point senti l'atteinte.
Cent trônes renversés *pleurent* leur gloire éteinte.
Là tu vis dans la flamme Ilion s'engloutir;
Ici *gît au tombeau* le cadavre de Tyr.
La Rome des Césars a passé *comme une ombre*
Les peuples et les jours s'écouleront sans nombre.
Toi seul au haut des airs, victorieux du temps,
Tu contemples en paix ces débris *éclatans*.
Les temples sont tombés, et le dieu *vit encore*.

J'aime mieux, je l'avoue, la chanson du peuple :

Brillant soleil, brillant soleil,
Tu n'eus jamais ton pareil.
Tu fais mûrir les raisins,
Tu fais pousser la fougère;
C'est toi qui chauffes les bains
Où folâtre la bergère, etc

Du moins cela dit quelque chose. *Le dieu vit encore* ressemble aussi beaucoup à un dicton populaire, au point que tout le monde se le rappelle lorsqu'on entend le vers. Mais ce qui n'est qu'à l'auteur, c'est de s'extasier si sérieusement sur ce que le soleil *vit* plus long-temps que les empires et les temples, comme s'il était bien étonnant que l'ouvrage du Créateur durât plus que l'ouvrage des hommes! Ce qui le serait, c'est qu'il y eût un *temple* qui durât autant que le soleil. Cette extase est encore tout aussi gratuite dans un autre sens; et quand le poëte dit *toi seul*, il ne sait ce qu'il dit; car assurément il n'y a pas une planète, pas une étoile qui ne pût prendre la parole, et dire à l'auteur : « Et moi aussi j'ai vu tomber Tyr » et Ilion, et j'ai vu passer la Rome des Césars, non pas tout à fait *comme* » *une ombre;* et j'ai vu tomber une foule de temples, et je verrai *passer* » *et tomber* encore bien d'autres choses. Où as-tu donc vu là un privilége » du soleil »?

Vous voyez que le déclamateur serait fort embarrassé devant la planète. *Les trônes renversés qui pleurent* sont encore une image fausse de tout point. On pourrait se figurer une ancienne puissance, Babylone, par exemple, ou Rome païenne, *pleurant sa gloire*, parce qu'alors elle serait convenablement personnifiée; elle serait le génie, la divinité de ces empires; mais on ne peut se figurer en aucune manière des *trônes qui pleurent*. Pourquoi les écrivains de cette trempe tombent-ils à tout moment dans ces bévues choquantes? c'est qu'ils ne se sont jamais souvenus que la poésie était un art qu'il fallait étudier comme un autre; ils en ont vu les procédés dans les maîtres anciens ou modernes, et les ont imités à tort et à travers, sans jamais songer à s'en rendre compte. Ils sont bien loin de

se douter que cet art est très-étendu, très-difficile, et qu'il y a de quoi étudier toute la vie. Quant à eux, ils écrivent toujours sans étudier jamais ; et c'est ainsi que tant de gens écrivent mal, même parmi ceux qui ne sont pas nés sans talent.

Certainement Roucher en avait pour l'expression poétique, et vous verrez même dans les morceaux où il l'a soutenue, qu'il y joint le nombre et la tournure de la phrase. Pourquoi donc, dans cette partie même de la composition, la seule où il ait quelquefois réussi, dans la versification considérée en elle-même, a-t-il tant de défauts qui rendent la lecture de son poëme si rebutante ? C'est que, faute de jugement, il s'était imbu de la plus étrange erreur : il avait lu et entendu dire partout que notre versification n'avait pas et ne pouvait pas avoir l'extrême variété de la versification des Grecs et des Latins. Racine et Boileau, en fixant le génie de la nôtre, d'après l'exemple de Malherbe, et malgré les folies de Ronsard et les sottises de Chapelain, avaient fait voir ce que l'art pouvait fournir de ressource et de variété à la construction de nos vers, sans dénaturer les caractères essentiels de notre langue et de notre rhythme. Voltaire, quoique marchant dans la même route, était pourtant resté au-dessous d'eux en cette partie, parce qu'il travaillait moins ses vers. Que fait Roucher ? Il a observé que notre prose n'était point accusée d'uniformité comme nos vers ; ce qui n'est pas merveilleux, puisqu'elle n'est point astreinte comme eux à une cadence régulière, qui suppose toujours des formes plus ou moins symétriques. Il s'avise, pour diversifier sa phrase poétique, de la construire tout uniment comme de la prose, sans se soucier s'il y restera forme de vers ; et pour varier le rhythme, il n'imagine rien de mieux que de faire disparaître celui sans lequel les vers ne diffèrent plus de la prose que par la rime. Jamais il n'est revenu de cette singulière inconséquence, qui lui a été commune avec bien d'autres rimeurs, d'autant plus qu'elle offrait le double appât de la nouveauté paradoxale et de l'extrême facilité. Ainsi c'est un faux principe qui l'a conduit à la violation de tous les principes. Vous en allez voir la preuve en revoyant le même procédé dans une foule de vers dont je ferai ensuite sentir tout le vice, quoique par lui-même il soit sensible pour ceux qui ont l'oreille un peu exercée.

Ces jardins, ces forêts, cette chaîne sauvage
De rocs......
Sans cesse elle voltige, ardente à dépouiller
Les lieux......
Comme il reste surpris, lorsqu'au riant feuillage
D'un arbre......
Contempler la falaise et la sainte splendeur
Des fêtes.....
Auprès d'elle le chef de l'agreste sénat,
Et le sage vieillard qui lui donna la vie,
Marchent : d'un chœur pieux, etc.
L'homme errant n'y craint point ces races *écumantes*
Des dragons......
Tendre mère, elle craint le courage et l'adresse
Du chasseur......
Un jour en un désert tous deux à l'aventure
Erraient, *mais* le midi......
A mes regards encor ce mois offre en spectacle
Le Vi...
Le repos, le sommeil sur cet asile heureux
Régnait, et tout à coup, etc.
Cachent dans les tombeaux, cachent sous les autels
Leurs fils, qui s'attachaient, etc.

Sont autant de témoins qui parlent à nos yeux
Du sage devant qui, etc.
Que l'on entende encor les clameurs fanatiques
De meurtriers, courans, etc.
Telle on vit s'élever aux champs de Numidie
La ville où les Troyens, etc.
Couvert d'un simple lin, il accourt, il arrive
Au bassin qui de Rose, etc.
Il sort : Rose *après lui* retrouve sur la plage
Ses voiles, et tous deux, etc.
Le ciel même est changé : l'Aurore au front vermeil
Se cache, elle s'endort, etc.
Vous n'égarerez point dans la nuit de l'intrigue
La vérité, qui marche, etc.
Non loin de la retraite où l'ennemi repose,
Arrive : l'assaillant en ordre se dispose, etc.

Remarquez que celui qui *arrive* là est un *coursier impétueux*. En voilà, je crois, assez : il y en a quantité d'autres. Mais que prétendait l'auteur ? Il voulait dérober l'uniformité de la rime. L'intention était bonne ; mais s'il en avait su davantage en poésie, il aurait vu qu'il y a d'autres moyens avoués par l'art, comme de couper de temps en temps des phrases, de manière que celle-ci commence par une rime, et que celle-là finisse par une autre ; de couper le vers lui-même au quatrième ou cinquième pied, de manière que la fin du vers se rejoigne au commencement de l'autre, mais toujours sous cette condition indispensable, que cet enjambement aura une intention et un effet sensible, et que la phrase poétique n'en sera que plus ferme et plus soutenue, comme dans ces vers du *Lutrin :*

. . . . L'enfant tire, et Brontin
Est le premier des noms qu'apporte le destin :

comme dans ces vers d'*Esther* :

Je l'ai vu tout couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle ; mais son œil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil.

Dans ces vers, les derniers mots de l'un se rattachent au commencement de l'autre, il est vrai, mais de façon que le sens et la construction vous y portent malgré vous, et alors la rime a disparu sans que le rhythme en souffrît ; il est conservé, et même frappant dans ces césures si expressives, *l'enfant tire*, où l'action est marquée par ce mouvement qui suspend le vers, et dans ces mots, *revêtu de lambeaux*, *tout pâle*, la prononciation même vous arrête sur la pâleur, et en même temps le vers remonte par ces mots, *mais son œil*, et vous porte naturellement à l'autre vers. Comparez à cet art, qui est familier à tous les bons versificateurs, les procédés de Roucher dans les vers que j'ai cités : *Cette chaîne sauvage — de rocs* : voilà l'enjambement aussi vicieux qu'il peut l'être. Où en est l'intention ? où en est l'effet ? Les *rocs* ainsi rejetés d'un vers à l'autre en sont-ils mieux placés ? Ils ne forment pas même une césure, car la césure (hors de l'hémistiche) est d'ordinaire dans un demi-pied. Il n'y a donc rien là qu'une phrase qui tombe tout platement d'un vers à l'autre ; et dès lors ce ne sont plus deux vers, ce sont deux lignes, et deux mauvais vers sont deux mauvaises lignes.

Au riant feuillage — d'un arbre...... *ardente à dépouiller — les lieux*...... et *la sainte splendeur — des fêtes*..... tout cela est du même genre : ignorance et impuissance. Voyez quand Racine se permet de faire enjamber ainsi un génitif, s'il oublie d'y joindre un effet :

Je répondrai, Madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

L'énergie du sens de ce mot de *soldat*, qui est Burrhus parlant à une impératrice, relève l'enjambement. Aussi s'est-on moqué de Campistron, qui, prenant ces vers pour les gâter, disait :

> Je répondrai, Seigneur, avec la liberté
> D'un Grec.....

Et comme il n'y avait ni force dans le sens, ni césure dans le vers, c'était une copie d'écolier, un vers à la Roucher.

On voit bien que l'auteur a cherché un effet dans cet autre endroit où il s'agit de la Rosière :

> Auprès d'elle le chef de l'agreste sénat,
> Et le sage vieillard qui lui donna la vie,
> *Marchent* : d'un chœur pieux, etc.

mais on voit aussi qu'il n'y entend rien, et qu'il n'enjambe qu'à contre-sens. Il est très-maladroit d'arrêter lourdement le vers à ce mot *marchent*, qui reste ainsi comme isolé, tandis que la Rosière et son père doivent se rejoindre au reste du tableau.

> Ils marchent, et d'un chœur, etc.

Voilà comme le vers devait *marcher*.

Les races écumantes ont toute l'enflure ordinaire à l'auteur; mais il fallait une manière particulière pour enjamber encore si mal à propos, quand, au lieu des *races écumantes — des dragons*, il était si facile de soutenir la phrase suivant les principes, en mettant, avec une épithète convenable, *ces races homicides*, *redoutées*, *menaçantes*, et à l'autre vers :

> Ces dragons, etc.

Même défaut de construction et de césure dans ces vers : *Tous deux à l'aventure — erraient*. Il y a seulement une faute de plus dans ce qui suit : *mais le midi* : ce *mais* est ridicule, et suffirait pour glacer une narration. Il n'y a de différence dans les autres endroits cités, que le plus ou moins de mauvais goût. Rien n'est plus lourd que ce Lozon qui doit voler au secours de cette jeune Rose, et qui *arrive*, d'un vers à l'autre, *au bassin* : c'est entasser les contre-sens de toute espèce, et n'avoir pas plus de sentiment que d'oreille. *Le coursier impétueux*, qui vole à la chasse du cerf, *n'arrive* pas moins gauchement que Lozon ; et, pour qu'il n'y manque rien, l'auteur a eu soin de finir là sa phrase, et en commence gravement une autre, comme si rien n'était plus simple que de finir une phrase au premier mot d'un vers français, sans qu'il y ait même une apparence d'intention à violer si grossièrement une règle si essentielle. Mais ce qui peut-être prouve plus que tout le reste que Roucher regardait l'enjambement comme une chose absolument gratuite en vers, c'est l'endroit où Rose vient reprendre ses habits :

> . . . . . . Rose *après lui* retrouve sur la plage —
> — Ses voiles ; et tous deux sont rentrés au village.

Assurément le fait est bien simple, il n'y a pas là de dessein bon ou mauvais ; et il est pourtant vrai qu'à moins d'avoir adopté le système de Roucher, destructeur de toute versification, le dernier des rimeurs n'oserait pas risquer un si plat enjambement. Versifier dans ce goût, c'est nous ramener au quinzième siècle ; et Roucher, dans ses notes, nous crie de toute sa force, que *notre poésie se meurt de timidité*. Il est clair qu'il se croit très-hardi, et qu'il compte bien la faire revivre de hardiesse. Voilà, certes une plaisante hardiesse ! Ce n'est pas de celle-là qu'Horace a dit *feliciter audet;* mais c'est bien de celle-là qu'on a eu raison de se moquer dans le temps même où elle était en vogue :

Veut-on que notre vers, en sa marche arrêté,
De la mesure antique ait la variété ?
Substituez alors (la ressource est aisée)
Au rhythme poétique une prose brisée (1).

Ce n'est pas en effet autre chose; et comme rien au monde n'est plus facile, c'est avoir du *génie* à bon marché.

C'est avec la même naïveté qu'il croit bonnement *ressusciter* notre poésie par d'autres moyens du même genre, et qui ne coûtent pas davantage: par exemple, avec des hémistiches adverbes ou des adverbes hémistiches, comme on voudra, c'est-à-dire, en faisant d'un adverbe de six syllabes la moitié d'un vers alexandrin :

Mélancoliquement, le long de ce rivage,
Nous foulons *à regret* ces feuillages séchés....
. . . .
Les biches attendaient *silencieusement*
De ce combat d'amour le fatal dénoûment.

Avec ces belles inventions renouvelées de Chapelain, on peut faire quantité de poésie *imitative*, *stans pede in uno*, comme dit Horace.

Ce grand roi s'avançait majestueusement.
Le tonnerre grondait épouvantablement.
Le fleuve se déborde impétueusement.
L'insecte se glissait imperceptiblement, etc.

Que de richesses nous avons perdues par *timidité!* Cela me rappelle une *hardiesse* du vieux poëte Ennius, qui, voulant peindre à l'oreille le son de la trompette, commença d'abord son vers fort bien :

At tuba terribili sonitu.....

là, ne sachant plus comment faire, il mit sans hésiter,

taratantara dixit.

Virgile qui ne trouva pas cette espèce d'onomatopée fort ingénieuse, prit ce qu'il y avait de bon dans le vers, et l'acheva ainsi :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit :

et il rendit le son de la trompette avec des mots latins, *ære canoro*. C'est ce qu'il appelait *tirer de l'or du fumier d'Ennius;* mais on ne nous dit pas qu'après que l'on eut connu à Rome l'or de Virgile et d'Horace, on soit revenu au fumier.

Les vieilles épithètes de nos vieux poëtes sont aussi une des richesses que Roucher se glorifie de déterrer. Vous avez déjà vu *les rocs neigeux;* vous verrez chez lui des *tapis mousseux*, des *trésors vineux*, des *grottes mousseuses*, des *tonneaux vineux*, des *taureaux meuglans*, etc. La mousse déplaît nullement dans une peinture champêtre, et *mousseux* au contraire n'est rien moins qu'agréable : il ne faut qu'un tact très-commun pour en sentir la raison. Boileau a dit *les campagnes vineuses des Bourguignons*, mais dans un genre qui admet le familier, et je suis sûr qu'en aucun genre il n'aurait dit des *tonneaux vineux*, qui est une espèce de battologie du dernier ridicule.

C'est une des faiblesses du style de rimer trop souvent par des épithètes, surtout si elles sont ou communes ou recherchées. C'est un des défauts

---

(1) *Epître sur la poésie descriptive* faite en 1780, lorsque *les Mois* venaient de paraître, et lue à l'Académie française en séance publique.

habituels de Roucher : il va jusqu'à coudre ensemble quatre rimes géographiques de suite :

Il s'est enflé des eaux dont l'humide *tropique*
Couvre depuis trois mois le sol *éthiopique*.
Dans le calme annuel des vents *étésiens*,
En triomphe il arrive aux champs *égyptiens*.

L'inversion est un des procédés qui distinguent nos vers de la prose, et c'est le goût qui enseigne à la placer. Il l'écarte quelquefois, et très-sagement, dans la tragédie, lorsque les convenances dramatiques exigent cette sorte d'abandon, cet air de simplicité, qui doivent cacher le poëte pour ne laisser voir que le personnage ; et c'est ce que Racine et Voltaire ont parfaitement exécuté. Mais partout ailleurs, et surtout quand le poëte parle en son nom, l'inversion bien employée est d'autant plus nécessaire, que souvent elle est le seul trait qui différencie les vers de la prose, et qu'en général elle soutient la phrase poétique, et lui donne une marche plus ferme et plus noble.

Du temple orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques.
(*Athalie*.)

Changez l'ordre de ces deux vers, et mettez :

Le peuple saint en foule inondait les portiques
Du temple, etc.

la phrase se traîne sur des béquilles, et vous avez deux vers à la Roucher. Il serait trop long de rapporter ici tout ce qu'il y en a dans son poëme, qui ne sont pas mieux construits : il y a peu de pages où l'on n'en trouvât : un exemple ou deux suffiront :

Ainsi Rome autrefois,
Sur un char tout couvert des dépouilles des rois,
Accueillait le héros *de qui* l'heureuse audace
Revenait triomphant et du Parthe et du Dace.

Quelle longueur dans toute cette phrase, dont le ton devait être imposant! *Accueillait le héros de qui—l'audace revenait* triomphante! Quel prosaïsme! et enfin *le Parthe et le Dace* qui arrivent à la fin du vers! Qui est-ce qui ne sent pas que l'inversion devait ici relever tout? Que la phrase eût été faite de manière à finir ainsi :

Du Parthe et du Germain revenait triomphante :

avec cet arrangement, le vers serait aussi triomphant : et c'est en cela que consiste le vrai sentiment de l'harmonie, dans l'accord de la pensée et du nombre.

Roucher contredit trop souvent cet accord si essentiel ; trop souvent le choix des termes et celui des rimes est l'opposé de l'effet que l'on attend. Je prends mes exemples à l'ouverture du livre, et je me borne, dans chaque espèce de faute, à l'indication qui suffit pour mettre sur la voie le lecteur qui voudra examiner. Au mois d'avril, l'auteur représente Vénus qui vient tout ranimer : il ébauche un tableau riant d'après Lucrèce :

Elle est au haut des cieux, l'immortelle Uranie,
Qui des astres errans entretient l'harmonie.
Les bois à son aspect *verdissent* leurs rameaux ;
Son souffle y reproduit mille *essaims d'animaux*.
Dans l'humide fraîcheur des gazons qu'elle *foule*
Avec leurs doux parfums les fleurs naissent en *foule*.

Je m'imagine que l'auteur s'est su bon gré de ces deux rimes homogènes, *foule* et *foule* ; elles sont ici le plus affreux contre-sens pour l'oreille,

Comment la sienne ne l'a-t-elle pas averti que ces deux rimes rudes et lourdes forment le contraste le plus choquant avec la naissance des fleurs? Lui-même les avait placées bien différemment ces deux mêmes rimes, et fort à propos, dans le chant précédent. Le morceau entier ne vaut rien, il est vrai; mais je ne parle que du dernier vers et du genre de rimes. Il s'agit d'un combat:

> Les deux partis *rompus*, que la fureur possède,
> L'un vers l'autre *élancés*, de plus près combattans,
> Se croisent, et de meurtre *à l'envi* dégouttans,
> Aveugles, effrénés, *s'exterminent en foule*:
> Le vaincu mord la poudre, et le vainqueur le foule.

Les quatre premiers vers sont pitoyables, et deux *partis rompus qui s'élancent* sont bien d'un écrivain qui ne s'entend pas; mais le dernier vers est excellent, il est frappé avec énergie, et ce mot *foule*, à la fin du vers, est pour l'oreille l'accent de la rage. Il n'y a guère de pages où il ne s'offre de même quelques bons vers au milieu du fatras: il est clair alors que ces vers sont d'instinct, et il avait en effet de cet instinct poétique; mais il s'en faut de tout que cela suffise pour écrire et pour faire un ouvrage.

Ces *essaims d'animaux*, cités plus haut, me rappellent encore un défaut dominant dans ses vers: c'est le retour fréquent des mots parasites; *essaims* et *triomphans* sont chez lui de ce nombre. Quand il s'agit de termes communs trop souvent répétés, c'est négligence: quand il s'agit de termes figurés, et qui par conséquent doivent avoir un effet, c'est à la fois recherche, mauvais goût et stérilité. Voltaire, dans ses tragédies, prodigue trop le mot *horreur*, le mot *fatal*: c'est défaut de soin. Roucher met à tout propos des *essaims* et des *triomphes*: c'est défaut de jugement et d'invention dans l'expression. Mais ce qui, dans ce genre, est hors de toute mesure, c'est le mot *roi* au figuré: l'abus n'en est pas concevable. Tout est *roi* dans son poëme, et souvent cette *royauté* n'est que l'envie puérile d'agrandir de petits objets. Qu'il appelle le soleil le *roi du jour*, et la lune *la reine des nuits*, après mille autres, il n'y a rien à dire; et ces figures, quoique très-connues, peuvent avoir leur beauté par la manière de les placer: lui-même en offre des exemples; mais nous rebattre sans cesse la même métaphore, faire de l'épi *le roi des sillons*, d'un laboureur *le roi des champs*; faire *régner les glaçons*; donner à la *gelée un palais de cristal*, au lieu de donner à l'hiver un palais de glace, c'est trop de *royauté*, et de *règnes* et de *palais*. Il s'en sert même à contre-sens, quand il appelle les fleuves en général, *les rois de l'humide élément*. C'est tout le contraire; il est reçu en poésie que c'est Neptune qui est ce *roi*, et il est reçu même en physique que les fleuves sont les tributaire de l'*humide élément*, qui ne peut être que la mer, bien loin d'être ses *rois*. L'amour aveugle des figures conduit, par cent routes différentes, jusqu'à la déraison, et ne garantit pas du prosaïsme. Il est d'usage que ceux qui outrent la grandeur ne sachent pas relever la simplicité. Roucher nous parle-t-il d'un repas frugal de berger?

> Repas que l'*appétit a bientôt dévoré*,

dit-il; et il peint platement la voracité, au lieu de peindre agréablement la frugalité et la gaîté. Veut-il revenir sur le système de Newton, quoique Voltaire l'ait traité deux fois (1) supérieurement, il dit à Newton:

> Ta haute intelligence y combine, y rassemble
> Tout ce que l'empyrée étale de grandeur.

(1) Dans *la Henriade* et dans *l'Épître de madame Duchâtelet*.

Lui, qui n'était jadis qu'un *chaos de splendeur*
Est maintenant semblable à ces sages *royaumes*
Où suffit une loi pour régir tous les *hommes*.
L'attraction, *voilà la* loi de l'univers.

C'est être bien dupe de sa vanité, que de nous jeter à la tête ces trivialités mal rimées, sur des objets qu'une poésie sublime a consacrés à l'admiration. Quelle pitié de faire rimer *royaumes* et *hommes* en style soutenu; de comparer les invariables lois du monde physique, merveilleuses surtout par leur invariabilité, à *la loi des royaumes* toujours si imparfaite! Les vers de Voltaire sur la décomposition des couleurs dans le prisme sont encore un de ses morceaux les plus heureux, mais pas assez pour arrêter la confiance de Roucher, qui nous peint l'arc-en-ciel.

Du pourpre au double jaune, et du vert aux deux bleus,
Jusques au violet qui par degrés s'efface (1),
Promenant nos regards dans les airs qu'il embrasse, etc.

S'il fait parler une épousée de village qui se sépare de sa mère pour suivre son mari, il lui fait dire :

Ma mère, *donne-moi la bénédiction*.

et ce plat vers gâte un morceau d'ailleurs bien fait, parce que l'auteur, confondant la limite qui sépare en vers le naturel du familier, n'a pas su donner à sa villageoise les seules paroles qui lui convinssent ici : *Ma mère, bénissez votre fille;* ce qui n'était ni au-dessus d'elle, ni au-dessous de la poésie.

Je ne finirais pas si je voulais insister sur tous les défauts plus ou moins habituels, l'impropriété des termes, les figures forcées, les disparates bizarres, les mauvaises constructions, les imitations maladroites, la fausseté des rapports et des idées, les transitions ridicules, etc. Ici,

Le chant des oiseaux
Se marie en concert au murmure des eaux.

là,

. . . . . Les Troyens, *du naufrage assaillis*,
Furent par une reine en triomphe accueillis :

quoiqu'ils eussent été *assaillis* d'un orage sur mer, et que la reine les eût *accueillis* échappés *du naufrage*, et que *le triomphe* soit là, comme en cent endroits, une cheville et un remplissage. Ailleurs, la balsamine est *la reine du bosquet*, et c'est encore *une royauté*, en passant. Pour les transitions vous avez déjà vu ce qu'elles sont d'ordinaire chez lui : en voici une qui me tombe sous la main, et qui est digne des autres. Il vient de parler de cette espèce d'oiseau que le froid *aux cités pousse en foule* (le terrible hémistiche que *pousse en foule!*) et la huppe et le rouge-gorge le mènent de plein saut....... devinez où ? Au retour des vacances du parlement.

Imitez leur retour, ô vous de qui les rois
Ont fait l'appui de l'homme opprimé dans ses droits;
Allez, il en est temps, reprenez la balance.

Et pour que les magistrats viennent *reprendre la balance*, il faut qu'ils *imitent le retour* de la huppe et du rouge-gorge chassés par le froid!

---

(1) Un très-médiocre peintre, qui, étant fort ignorant, se croyait littérateur, s'écriait à propos de ces vers : *Cet homme-là est peintre comme moi* ! Il ne croyait pas dire si vrai, et ne se doutait pas que la peinture et la poésie devaient imiter par des moyens différens, quoiqu'il citât, comme tant d'autres, *ut pictura poesis*, sans savoir le latin, et sans savoir ce qu'Horace a voulu dire.

En vérité, les termes me manquent pour caractériser ce genre d'ineptie.

Et *les canes de l'Uplande*,

> Qui, *sillonnant* les airs *en triangle volant*,
> Trente fois chaque jour changent de *capitaine*

Finissons. Ceux qui ont lu l'Arioste (et qui est-ce qui ne l'a pas lu?) n'ont pas oublié, sans doute, la monture d'Astolphe et de Roger, ce cheval ailé qui les emporte par les airs, de la France à la Chine, mais à une telle hauteur, qu'ils ne voient plus rien au-dessous d'eux que du vide et des brouillards. Roger, que cette manière de voyager a fatigué beaucoup et amusé fort peu, consulte pour le retour le sage Logistille, qui lui apprend à ménager l'hippogriffe avec une cheville sur le cou, qui le fait monter et descendre, et tourner et arrêter à volonté. Grâce à ce beau secret, Roger voyage de manière à jouir à son aise de tout ce qu'il veut voir et observer, et se place à la hauteur qui lui convient. Cet hippogriffe est précisément la monture de Roucher, si ce n'est qu'il n'a pas la cheville conductrice, ou qu'il ne sait guère s'en servir. Il est ordinairement fort haut guindé, mais dans les nuages : aussi a-t-il la tête étourdie et la vue trouble. Mais, quand la cheville agit, son hippogriffe devient par momens Pégase, et c'est ce qui me reste à vous montrer.

Mais auparavant il faut répondre à une question qui, sans doute, s'est présentée plus d'une fois à l'esprit dans le cours de cette analyse, et que j'ai entendu faire souvent en pareille occasion. Comment, a-t-on dit, est-il possible qu'on se soit mépris à ce point, durant plusieurs années, sur un si mauvais ouvrage? Comment a-t-on été si long-temps et si généralement engoué, qnand l'auteur récitait ce que depuis personne n'a pu lire sans ennui et sans dégoût? Rien n'est plus facile à expliquer, et c'est ici une occasion de rendre compte de ce qui est arrivé tant de fois, et de ce qui arrivera encore.

D'abord il faut être bien convaincu qu'il y a très-peu de personnes, je dis même parmi celles qui ont eu de l'éducation, en état de juger la poésie, non pas seulement au récit, mais encore dans le cabinet : on en voit à tout moment la preuve dans le monde. (J'entends ici par juger, pouvoir rendre un jugement motivé.) On sait ce que Boileau disait à un homme de la cour, dans un temps où elle était en général plus instruite qu'elle ne l'a jamais été : cet homme le provoquait avec confiance et le défiait de répondre. *Monsieur*, lui dit Boileau, *avant de vous répondre, il faudrait que je commençasse par vous instruire pendant trois jours.* Il y avait encore là un peu de complaisance; il aurait dû dire pendant six mois. Ceux qui ne s'ingéreraient pas de juger un tableau ou une statue, s'imaginent qu'il est beaucoup plus aisé de juger un poëme : c'est une très-grande erreur. L'art de la poésie n'est pas, plus qu'un autre, susceptible d'être jugé seulement par instinct et sans une étude réfléchie. J'ose croire même que cette vérité trop peu connue est une de celles dont ce *Cours* fournira la démonstration.

Or, s'il est rare et difficile de pouvoir juger un poëme en connaissance de cause, en le lisant de suite dans son cabinet, combien l'est-il plus d'en porter un jugement sûr lorsque l'auteur le récite dans la société et le récite par fragmens! Ici les causes d'erreur sont de plus d'une espèce. D'abord, pour peu que l'auteur lise avec quelque chaleur et quelque intérêt, la séduction est naturelle, et jusqu'à un certain point inévitable, quelquefois même pour les connaisseurs et les gens du métier, et il est aisé de le concevoir. L'enthousiasme de l'auteur se communique à l'auditoire d'autant plus facilement, que rien ne trouble l'illusion. Le public rassemblé, qui sent une faute, manifeste sur-le-champ son mécontentement, comme sa satisfaction lorsqu'il sent une beauté, et dès lors il y a

jugement. Mais en société la politesse, et même la déférence très-juste pour un auteur qui vous donne une marque de complaisance et de confiance, ne vous permet guère de l'arrêter dans sa lecture, si ce n'est dans les endroits où il vous fait plaisir. Il n'y a donc ici qu'une seule impression qui soit sensible, et il est tout simple qu'elle devienne dominante en se propageant dans tout un cercle, et d'autant plus qu'il sera plus nombreux. Les fautes, si même elles ont été senties intérieurement, s'effacent bientôt devant l'expression bruyante et vive de l'applaudissement, surtout s'il y a réellement de bons endroits, et il y en a dans *les Mois*. Alors chacun n'est plus frappé que de ce qui a plu à tout le monde ; et ce qui a déplu à chacun en particulier est à peu près oublié, ou n'est confirmé en aucune manière.

Ajoutez à cet effet naturel qui, comme vous voyez, ne rend sensible qu'un côté des objets, ajoutez l'esprit de société, qui consiste éminemment parmi nous à enchérir en exagération quand le mouvement était donné, et il l'était toujours, autrefois, par les gens du grand monde, de nos jours, par les gens de lettres. Les gens de lettres, qui, depuis le milieu de ce siècle, ont été véritablement les maîtres de l'opinion, avaient en ce genre un ascendant si reconnu, que la plupart des gens du monde n'avaient guère d'avis qui ne fût dicté. Ils avaient d'ordinaire la précaution de ne prononcer sur un ouvrage qu'après que les gens de lettres avaient parlé, et je vous ai rappelé que presque toute la classe alors la plus prépondérante dans la littérature élevait Roucher jusqu'aux nues (1). Quand les choses en étaient là, il ne s'agissait plus de juger, mais seulement de paraître plus connaisseur et plus sensible qu'un autre, en donnant à l'éloge des formes plus hyperboliques. C'est ce que j'ai vu vingt fois, mais particulièrement pour l'*Eponine* de Chabanon, pour *le Connétable* de Guibert, pour le *Mustapha* de Chamfort, et pour *les Mois* de Roucher ; et ce sont quatre ouvrages ensevelis (2).

(1) L'abbé Arnaud, qui d'ailleurs avait du goût naturel, et qui avait fait de bonnes études, mais qui, devenu absolument homme du monde et prôneur de profession, ne se souciait plus de la vérité, mais de l'autorité de son jugement ; l'abbé Arnaud, qui avait une phrase pour chaque événement, et qui avait fini par se faire un style et une conversation de charlatan, n'appelait Roucher que le *démon du midi* (*dæmonium meridianum*) ; sur quoi l'on pouvait répondre : *Délivrez-nous du démon du midi* (*ab incursu et dæmonio meridiano.*)

(2) *Le Connétable de Bourbon* était une des plus absurdes rapsodies qu'on eût jamais barbouillées : il n'y avait pas la plus légère connaissance, ni du théâtre, ni de la versification. De belles dames se mirent en tête de faire de l'auteur un homme de génie, parce que c'était un jeune colonel, et entraînèrent dans leur parti quelques gens de lettres qui les laissèrent faire, bien sûrs que cela n'irait pas loin. L'une d'elles disait que *c'était Corneille, Racine et Voltaire, fondus et perfectionnés.* La phrase courut tout Paris, et le méritait. Dans une autre société on agita long-temps *lequel était le plus à désirer, d'être la maîtresse, la femme ou la mere de l'auteur du Connetable* : mais je n'ai pas su quel fut le résultat. La folie de la mode fit tellement oublier les convenances publiques les plus communes, qu'on imagina de jouer dans la grande salle de Versailles, pour le mariage d'une fille de France, cette pièce qui rappelait une époque désastreuse et flétrissante, la défection d'un prince du sang, la défaite de Pavie, et la captivité d'un roi de France. Mais il n'y a pas moyen, avec toutes les protections du monde, d'obtenir de quatre mille personnes, qu'elles consentent à s'ennuyer ; et il arriva ce qui n'était jamais arrivé dans un spectacle de ce genre : *Le Connétable*, supporté pendant trois actes, fut sifflé outrageusement au quatrième, comme il l'aurait été au parterre de Paris. Le cinquième ne fut pas même entendu, et cela, en présence de toute la cour, qui avait affiché le haut intérêt qu'elle prenait à la pièce. Cette chute sans exemple déconcerta l'auteur au point qu'il n'imprima pas même sa pièce, au moins pour le

Enfin il ne faut pas croire que les connaisseurs mêmes échappent totalement à la séduction du débit de l'auteur, à moins que l'ouvrage ne soit mauvais de tout point. Ils ne seront pas dupes à beaucoup près comme les autres, et apercevront au premier coup d'œil les vices essentiels et généraux; mais une déclamation rapide et animée leur dérobera beaucoup de fautes dans le grand nombre, et les beautés les frapperont d'autant plus, qu'elles seront plus clair-semées. Eux-mêmes seront donc moins sévères et moins clairvoyans qu'ils ne le seraient le livre à la main; et cela tient encore à une vérité générale: c'est qu'il faut de la réflexion pour la critique comme pour la composition.

Mais qu'arrive-t-il quand on lit? Ce qu'a dit si judicieusement l'auteur de *l'Art poétique*.

Tel écrit récité se soutient à l'oreille,
Qui par l'impression au grand jour se montrant,
Ne soutient pas des yeux le regard pénétrant.

Alors plus d'illusion: ce qui est mauvais, ce qui est faux, ce qui est mal conçu, ce qui est mal écrit, a de plus, et très-heureusement pour l'art et pour les bons artistes, un autre vice plus terrible et qui naît de tous les autres, c'est de faire sentir l'ennui à toutes les classes de lecteurs plus tôt ou plus tard, en proportion de leur tact et de leur jugement naturel. Ils ne diront pas, ou diront très-imparfaitement pourquoi l'ouvrage leur déplaît, mais ils sentiront la déplaisance; et qu'on se figure jusqu'où elle dut aller, quand chacun, à l'apparition des *Mois*, courant après son plaisir, non-seulement ne put rien trouver qui l'attachât (et vous avez vu pourquoi), mais se sentit l'esprit accablé d'un fatras extravagant, et l'oreille

---

public, il en fit tirer cinquante exemplaires pour ses admiratrices. Si l'on veut avoir une idée, et du goût de l'écrivain, et de celui de ces sociétés, qu'on fasse attention qu'apparemment il ne s'y trouva pas une seule personne qui en sût assez pour lui conseiller du moins la suppression de vers tels que ces deux-ci:

Le Germain flegmatique aime la défensive;
Mais le Français bouillant est né pour l'offensive.

Je ne sais si feu Pradon est jamais descendu plus bas.

Éponine, ne valait pas mieux: sur celle-ci, la phrase faite (car il y en avait toujours une) était: *Ce n'est ni Corneille, ni Racine, ni Voltaire, c'est M. de Chabanon*; et cela était vrai. *La phrase* était d'une femme célèbre, et justement célèbre, qui aurait dû s'y connaître, et qui pourtant ne s'y connaissait pas. La pièce fut à peine achevée, et l'auteur, d'ailleurs le plus honnête homme du monde, ne l'imprima pas.

Chamfort travailla quinze ans à son *Mustapha*. La pièce eut à la cour un succès d'ivresse, et l'auteur fut comblé d'honneurs et de récompenses. Cella-là du moins n'était pas ridicule, si ce n'est au dénoûment. Elle était écrite avec assez de correction et de pureté, mais sans aucune espèce de force, et surtout mortellement glaciale, et par le plan, et par le style. Jouée à Paris, elle y reçut le plus froid accueil, et fut bientôt abandonnée pour ne jamais reparaître. Les amis de l'auteur disaient qu'*il écrivait comme Racine*. Depuis cette chute, Chamfort ne voulut plus rien faire, parce qu'*il n'y avait plus de goût en France*. La phrase sur *Mustapha* était qu'*on ne savait ce qu'il fallait admirer le plus dans l'auteur, ou son génie, ou son âme*.

A l'égard des *Mois*, deux jours après la publication, ils n'avaient pas deux apologistes: personne n'avait pu en soutenir la lecture. Plusieurs de ceux qui avaient souscrit pour la magnifique édition in-4.°, qui était de deux louis, dont un payé d'avance, aimèrent mieux, d'après le cri général, gagner le second louis que d'avoir l'ouvrage. Un seul homme, ami de l'auteur, M. Garat, employa, non pas les discussions critiques, mais tous les moyens oratoires à prouver au public, dans un long article du journal, qu'il avait tort de s'ennuyer. Mais comme avec tout l'esprit du monde on ne peut pas plaider contre l'ennui général sans perdre sa cause, M. Garat n'a converti personne, et peut-être aujourd'hui l'est-il lui-même.

étourdie du plus emphatique et du plus monotone jargon! Le petit nombre de bons vers n'était plus même ici une ressource momentanée. Quand le mérite de la versification est seul, il n'a d'effet à la lecture du cabinet que sur les amateurs, et il y en a peu. S'il en produit davantage dans un cercle, c'est que l'enthousiasme et la voix du lecteur vous entraînent par les sens, et que les auditeurs agissent en même temps les uns sur les autres par l'esprit d'imitation. Voilà ce qui fit tomber si brusquement le poëme des *Mois*. Il est extrêmement difficile d'en lire deux chants de suite, même quand on aime assez les bons vers pour avoir le courage de les chercher dans la foule; et le commun des lecteurs cherche avant tout son plaisir: jugez combien peu ont eu la force d'aller jusqu'à la fin des douze chants!

L'auteur manque d'esprit, de jugement, d'invention quelconque, de goût, de flexibilité, de variété, presque entièrement de sensibilité; et il faut avoir de tout cela plus ou moins pour bien faire un ouvrage en vers. Mais pour faire quelques morceaux descriptifs, il ne faut que de l'expression poétique, et il en avait. Je citerai d'autant plus volontiers ces morceaux, que peu de personnes iront les chercher dans l'ouvrage, et j'aime assez les bons vers pour désirer qu'il n'y en ait guère de perdus.

En plus d'un endroit la circulation de la séve est fort bien rendue:

L'arbre sent aujourd'hui sa séve fermenter:
Dans ses mille canaux, libre de serpenter
De la racine au tronc, et du tronc au branchage,
Elle monte, et s'apprête à jaillir en feuillage.
. . . .
Bienfaisante Vénus, épargne à nos guérets
La rouille si funeste aux présens de Cérès;
Abreuve-les *plutôt* de la douce rosée:
Que les sucs, les esprits de la séve épuisée
Dans ses canaux enflés coulent plus abondans;
Qu'ils bravent du soleil les rayons trop ardens,
Et que le jeune épi, sur un tuyau plus ferme,
S'élève, et brise enfin le réseau qui l'enferme.
Nos vœux sont exaucés: le sceptre de la nuit
A peine autour de nous a fait taire le bruit,
Une moite vapeur dans les airs répandue
S'abaisse, et sur les champs, comme un voile étendue,
Distille la fraîcheur dans leurs flancs altérés:
Cet humide tribut a rajeuni les prés.

Observez ici le contraire des enjambemens vicieux qui ont dû nous blesser:

Une moite vapeur dans les airs répandue,
S'abaisse, et sur les champs, etc.

Le mot de trois syllabes, *abaisse*, forme une césure et non pas une chute, et le vers, suspendu à propos avec la phrase, se relève avec elle par ces mots: *Et sur les champs*, *etc.* Même observation des règles dans les vers précédens, *s'élève*, *et brise enfin*, *etc.* C'est ainsi que l'on doit procéder en vers.

Il ne réussit pas moins dans la peinture des fleurs d'avril:

J'avance, et j'aperçois près de la fritillaire
L'anémone, à Vénus toujours sûre de plaire,
Et l'élégante iris, qui retrace à mes yeux,
Dans sa variété, l'arc humide des cieux,
Et l'humble marguerite, à des lits de verdure
Prêtant le feu pourpré d'une riche bordure.

Me serais-je trompé? Non, la jonquille encor
Offre à mon œil ravi la pâleur de son or.
Je te salue, ô fleur si chère à ma maîtresse!
Toi qui remplis ses sens d'une amoureuse ivresse.
Ah! ne t'afflige point de tes faibles couleurs;
Le choix de ma Myrté te fait reine des fleurs.
Pour couronner enfin les richesses qu'étale
Des jardins renaissans la pompe végétale,
La tulipe s'élève : un port majestueux,
Un éclat qui du jour reproduit tous les feux,
Dans les murs bysantins mérite qu'on l'adore
Et lui font pardonner son calice inodore.

Voyons les pluies du printemps :

L'homme au milieu des champs lève un front radieux
L'âme ouverte à l'espoir, il jouit en idée
Des plaisirs et des biens que versera l'ondée.
Elle a percé la nue, elle coule; un doux bruit
A peine dans les bois *de sa chute m'instruit.*
A peine, goutte à goutte humectant le feuillage,
Laisse-t-elle à mes yeux soupçonner son passage.
L'urne des airs s'épuise; un frais délicieux
Ranime la verdure; et cependant aux cieux
Le soleil, que voilait la vapeur printanière,
Commence à dégager sa flamme prisonnière;
Elle brille : le dieu transforme en vagues d'or
Les nuages flottans dans l'air humide encor,
Jette un réseau de pourpre au sommet des montagnes,
Enflamme les forêts, les fleuves, les campagnes,
Et sur l'émail des prés étincelle en rubis.
Jusqu'au *règne* du soir, les tranquilles brebis
De leurs doux bêlemens remplissent la colline, etc.

Tous ces effets sont bien observés et bien rendus. On ne peut guère reprendre que cet hémistiche sec : *De sa chute m'instruit*, et *le règne du soir;* il faudrait au moins dire : *Le règne de Vesper;* alors il y aurait convenance. Mais le morceau sur l'amour des animaux au mois de mai est fait de verve. Cette verve, il est vrai, est empruntée à Virgile, qu'il ne fait guère ici que traduire; mais on voit qu'il l'a senti.

L'Amour vole; il a pris son essor vers la terre.
Depuis l'oiseau qui plane au foyer du tonnerre,
Jusqu'aux monstres errans sous les flots orageux,
Tout reconnaît l'Amour, tout brûle de ses feux.
Dans un gras pâturage il dessèche, il consume
Le coursier inondé d'une bouillante écume,
Le livre tout entier aux fureurs des désirs.
De ses larges naseaux qu'il présente aux zéphyrs,
L'animal, arrêté sur les monts de la Thrace,
De son épouse errante interroge la trace.
Ses esprits vagabonds l'ont à peine frappé;
Il part, il franchit tout : fleuve, mont escarpé,
Précipice, torrent, désert, rien ne l'arrête.
Il arrive, il triomphe, et, fier de sa conquête,
Les yeux étincelans, repose à ses côtés.

Le dernier vers est de lui, et il est très-beau. C'est là, comme disait Boileau, joûter contre son modèle. Il n'y a pas moins de feu dans le tableau de l'aigle présentant ses petits au soleil.

Le soleil de ses feux a rougi le cancer.
Que ces feux sont puissans! l'onde, la terre et l'air,
Par eux tout se ranime, et par eux tout s'enflamme:
L'oiseau de Jupiter, aux prunelles de flamme,
Sur l'aride sommet d'un rocher sourcilleux
S'arrête, et tout à coup d'un vol plus orgueilleux,
Chargé de ses aiglons, et perdu dans les nues,
Traverse de l'éther les routes inconnues
Il s'approche du trône où, la flamme à la main,
Des saisons et des mois s'assied le souverain;
Et tandis que sous lui roule et gronde l'orage,
De sa jeune famille éprouvant le courage,
Il veut que, l'œil fixé sur le front du soleil,
Ils bravent du midi le brûlant appareil, etc.

Mais où l'auteur me paraît s'être surpassé, c'est dans les glaciers des Alpes. Il ne manquait pas de secours en vers et en prose, j'en conviens; mais toutes les fois que vous voyez le jet poétique au degré où il est ici, tout appartient au poëte; et de plus. Roucher ne s'est nulle part soutenu si long-temps, car d'ordinaire il a l'haleine courte, et ses momens de véritable verve sont aussi fugitifs que rares.

Monts chantés par Haller, recevez un poëte.
Errant parmi ces monts, imposante retraite,
Au front du Grindelval je m'élève et je voi....
Dieu, quel pompeux spectacle étalé devant moi!
Sous mes yeux enchantés la nature rassemble
Tout ce qu'elle a d'horreurs et de beautés ensemble.
Dans un lointain qui fuit, un monde entier s'étend.
Et comment embrasser ce mélange éclatant
De verdure, de fleurs, de moissons ondoyantes,
De paisibles ruisseaux, de cascades bruyantes,
De fontaines, de lacs, de fleuves, de torrens,
D'hommes et de troupeaux sur les plaines errans,
De forêts de sapins au lugubre feuillage,
De terrains éboulés, de rocs minés par l'âge,
Pendans sur des vallons où le printemps fleurit,
De coteaux escarpés où l'automne sourit,
D'abîmes ténébreux, de cimes éclairées,
De neiges couronnant de brûlantes contrées,
Et de glaciers enfin, vaste et solide mer,
Où règne sur son trône un éternel hiver?
Là, pressant sous ses pieds les nuages humides,
Il hérisse les monts de hautes pyramides,
Dont le bleuâtre éclat, au soleil s'enflammant,
Change ces pics glacés en rocs de diamant.
Là viennent expirer tous les feux du solstice.
En vain l'astre du jour embrassant l'écrevisse,
D'un déluge de flamme assiége ces déserts:
La masse inébranlable insulte au roi des airs.
Mais trop souvent la neige, arrachée à leur cime,
Roule en bloc bondissant, court d'abîme en abîme,
Gronde comme un tonnerre, et, grossissant toujours
A travers les rochers fracassés dans son cours,
Tombe dans les vallons, s'y brise, et des campagnes
Remonte en brume épaisse au sommet des montagnes.

C'est ici que l'accumulation est bien placée, parce qu'elle est rapide, contrastée, pittoresque, et conforme aux objets qu'elle rassemble; c'est

ici que la répétition des mêmes particules de conjonction, loin d'être un défaut, est une beauté, parce que les mots semblent se grouper et s'entasser comme les objets, que les oppositions sont sans disparate et sans affectation, parce qu'elles représentent la nature même; c'est ici que les vers sont bien coupés, et les césures bien entendues :

.... S'y brise, et des campagnes
Remonte en brume épaisse, etc.

Voilà vraiment comme on peut varier le rhythme, selon tous les bons principes de l'art. Et pourquoi celui qui l'a quelquefois si bien pratiqué l'a-t-il si souvent et si follement méconnu? Qu'on dise encore que les mauvaises doctrines ne sont pas dangereuses : sans doute Roucher n'aurait jamais eu un goût pur ni un esprit juste, parce qu'on ne surmonte pas la nature; mais on la modifie jusqu'à un certain point par de bonnes théories; et les mauvaises doctrines la pervertissent sans remède.

Tout le commencement du mois d'août est encore un morceau distingué par la convenance, la noblesse et la richesse des couleurs.

Il renaît triomphant le mois où nos guérets
Perdent les blonds épis dont les orna Cérès.
Il fait reluire aux yeux de la terre étonnée
Les plus belles des nuits que dispense l'année.
Que leur empire est frais! qu'il est doux! qu'il est pur!
Qui jamais vit au ciel un plus riant azur?
Pour inviter ma Muse à prolonger sa veille,
Il étale à mes yeux merveille sur merveille.
A peine est rallumé le flambeau de Vénus :
En foule à ce signal les astres revenus
Apportent à la nuit leur tribut de lumière.
La paisible Phébé s'avance la première,
Et, le front rayonnant d'une douce clarté,
Dévoile avec lenteur son croissant argenté.
Ah! sans les *pâles feux* que son disque nous lance,
L'homme errant dans la nuit en fuirait le silence,
Et, tel qu'un jeune enfant que poursuit la terreur,
Faible, il croirait marcher environné d'horreur.
Viens donc d'un jour à l'autre embrasser l'intervalle,
O lune! ô du soleil la sœur et la rivale!
Et que tes rais d'argent dans l'onde réfléchis
Se prolongent en paix sur les coteaux blanchis.

Il y a autant de calme dans ce tableau que de mouvement dans celui des Alpes. Seulement les *pâles feux* sont déplacés, d'abord a cause de l'oreille, qui ne doit entendre ici que des sons doux, ensuite parce que c'est l'éclat qui doit marquer, et non point la pâleur. A cette faute près, le morceau est bien conçu. L'auteur continue, et l'aspect de la nature le remplit d'un enthousiasme qui l'égare d'abord un moment, mais qui le porte ensuite très-haut.

Je veux à ta clarté, je veux franchir l'espace
Où se durcit la grêle, où la neige s'entasse,
Où le rapide éclair serpente en longs sillons,
Où les noirs ouragans, poussés en tourbillons,
Font siffler et mugir leurs voix tempêtueuses,
D'où s'échappe la foudre en flèches tortueuses.

Ces six vers sont cruellement disparates; ils font mal. Était-ce donc à ces horreurs, à ces menaces de la nature que devait conduire ce beau tableau des belles nuits? Tant cet homme a de peine à marcher droit quand il n'y a personne devant lui pour le conduire! Mais grâce pour cette fois;

car ce qui précède était fort bon, et ce qui suit, et qui aurait dû suivre immédiatement, vaut encore mieux.

J'oserai plus : je veux par-delà tous les cieux,
Je veux encor pousser mon vol ambitieux,
Traverser les déserts où, pâle et taciturne,
Se roule pesamment l'astre du vieux Saturne ;
Voir même au loin sous moi dans le vague nager
De la comète en feu le globe passager ;
Ne m'arrêter qu'aux bords de cet abîme immense
Où finit la nature, où le néant commence,
Et, de cette hauteur dominant l'univers,
Poursuivre dans leur cours tous ces orbes divers,
Ces mondes, ces soleils, flambeaux de l'empyrée,
Dont la reine des nuits se promène entourée.
J'arrive. De clartés quel amas fastueux,
Quels *fleuves*, quels torrens, quels océans de feux !
Mon âme à leur aspect, muette et confondue,
Se plongeant dans l'extase, y demeure perdue.
Et voilà le succès qu'attendait mon orgueil !
Insensé, je croyais embrasser d'un coup d'œil
Ces déserts où Newton, sur l'aile du génie,
Planait, tenant en main le compas d'Uranie.
Je voulais révéler quels sublimes accords
Promènent dans les airs tous les célestes corps,
Et devant eux s'abîme et s'éteint ma pensée.

Le fond de toutes ces idées est partout; mais du moins il y a connexion entre la lumineuse sérénité des nuits d'août et l'élévation des conceptions astronomiques ; et l'espèce d'extase qui les suit, et la réflexion qui les termine, sont naturelles et justes. C'est là que s'offrait de soi-même un bel épisode sur la naissance de l'astronomie dans les plaines de Sennaar, sous le ciel pur de la Chaldée. Il y a pourtant ici quelques taches : *J'arrive* est froid, et de plus vous avez vu qu'il est parasite dans les vers de l'auteur : *je les vois* eût été beaucoup meilleur. *Quels fleuves* n'est pas non plus le mot propre : *océans et torrens*, oui; mais l'aspect des plus hauts cieux n'offre aucun rapport avec les *fleuves*. *Quels accords promènent* est encore plus impropre : *gouvernent* me semble l'expression qui rend l'idée, car les *accords* sont ici pour les lois de l'harmonie céleste. Roucher est bien rarement pur une page de suite ; mais ici les fautes sont peu de chose devant les beautés, et en total le morceau lui fait beaucoup d'honneur.

Nous n'en trouverons plus guère de ce genre ; car depuis le mois d'août, la seconde moitié de l'ouvrage ne va plus que de mal en pis. Je m'arrêterai pourtant en décembre, à la complainte de l'auteur sur la destruction de ces bois épais qui couvraient autrefois la fontaine de Budé, à Hières, près de la petite rivière de ce nom. J'ai habité dans ma jeunesse ce charmant pays, et tous ceux qui le connaissent ont regretté, comme Roucher, et la délicieuse solitude de la fontaine de Budé, et les beaux ombrages qui l'environnaient.

J'ai vu sous le tranchant de la hache acérée,
J'ai vu périr l'honneur de ta rive sacrée.
Tes chênes sont tombés, tes ormeaux ne sont plus.
Sur leur front jeune encor trois siècles révolus
N'ont pu du fer impie arrêter l'avarice.
D'épines aujourd'hui ta grotte se hérisse;
Ton eau, jadis si pure, et qui de mille fleurs
Dans son cours sinueux nourrissait les couleurs,

Ton eau se perd sans gloire au sein d'un marécage.
Fuyez, tendres oiseaux, enfans de ce bocage,
Fuyez : l'aspect hideux des ronces, des buissons,
Flétrirait la gaîté de vos *douces* chansons.
Vous, bergers innocens, vous qui dans ces retraites
Cachiez les *doux* transports de vos ardeurs secrètes,
Oh ! comme votre amour déplore ces beaux lieux !
De vos rivaux jaloux comment tromper les yeux ?
Et moi, qui, mollement étendu sur la mousse,
M'enivrais quelquefois d'une extase si *douce*,
Hélas ! je n'irai plus y cadencer des vers.
Il faudra que j'oublie, et ces ombrages verts,
Et la grotte où *du jour* je bravais *les outrages*, etc.

Ce morceau pouvait, je crois, être meilleur ; mais le ton et les mouvemens en sont naturels, et la versification n'est pas mauvaise, malgré quelques fautes. Il fallait surtout, pour amener *les outrages du jour*, donner une épithète au jour.

.... L'hiver règne, et la neige
Suspendue en *rochers* dans les airs qu'elle assiége,
Oppose aux feux du jour sa grisâtre épaisseur.
De sa chute prochaine un calme précurseur
S'est emparé des airs : ils dorment en silence.
La nuit vient : l'aquilon d'un vol bruyant s'élance,
Et, déchirant la nue où pesait enfermé
Cet océan nouveau goutte à goutte formé,
La neige au gré des vents, comme une épaisse laine,
Voltige à gros flocons, tombe, couvre la plaine,
Déguise la hauteur des chênes, des ormeaux,
Et confond les vallons, les chemins, les hameaux.
Les monts ont disparu : leur vaste amphithéâtre
S'abaisse ; tout a pris un vêtement d'albâtre, etc.

Aux *rochers* près, qui ne peuvent absolument figurer les brouillards épais qui précèdent la neige, cette description est généralement bonne. L'auteur y a emprunté fort à propos une image très-juste, *dat nivem sicut lanam*, qui est dans les psaumes ; mais je n'approuverai pas *déguise la hauteur*, qui ne peint rien.

Pour clore ces citations, encore un morceau sur les beautés et les ressources de l'hiver dans les climats du Nord. Il est plus original que les derniers que j'ai rapportés, et il a de l'éclat.

Ces climats, il est vrai, par le nord dévastés,
Ainsi que leurs horreurs ont aussi leurs beautés.
Dans les champs où l'Irtis a creusé son rivage,
Où le Russe vieillit et meurt dans l'esclavage,
D'éternelles forêts s'allongent dans les airs.
Le jai, simple roseau de ces vastes déserts,
S'incline en se jouant sur les eaux qu'il domine.
Fière de sa blancheur, là s'égare l'hermine ;
La martre s'y revêt d'un noir éblouissant ;
Le daim sur les rochers y paît en bondissant ;
Et l'élan fatigué, que le sommeil assiége,
Baisse son bois rameux, et s'étend sur la neige.
Ailleurs, par des travaux et de sages plaisirs,
L'homme bravant l'hiver, en charme les loisirs.
Le fouet dans une main, et dans l'autre des *rênes*,
Voyez-le en des traîneaux emportés par deux *rennes*,
Sur les fleuves durcis rapidement voler.
Voyez sur leurs canaux les peuples s'assembler,

Appeler le commerce, et proposer l'échange
Des trésors du Catay, des Sophis et du Gange.
Là brillent à la fois le luxe des métaux,
Et la soie en tissus, et le sable en cristaux,
Toute la pompe enfin des plus riches contrées;
Là même quelquefois les plaines éthérées,
Des palais du midi versent sur les frimas
Un éclat que le ciel refuse à nos climats:
D'un groupe de soleils l'Olympe s'y décore, etc.

Rênes et *rennes*, dont l'un est très-long et l'autre très-bref, riment d'autant plus mal, que les deux mots sont plus ressemblans. C'est, je crois, la seule imperfection de ce morceau, qui se termine aux aurores boréales et à l'épisode dont j'ai parlé plus haut. Je ne le transcrirai pas, parce qu'il n'est qu'une traduction; mais cette traduction est élégante.

L'examen des notes me menerait trop loin, et n'est pas même du sujet qui nous occupe. Il y règne une érudition très-peu éclairée et une philosophie très-erronée. Roucher a voulu s'y mesurer encore avec Racine le fils, dans la traduction en vers des prophéties d'Isaïe; mais il a toujours été malheureux dans cette concurrence qu'il affecte souvent. Quoiqu'il ait généralement l'expression plus poétique que Louis Racine, il ne peut guère soutenir le parallèle direct, parce que ce sont toujours des morceaux d'élite où Louis Racine a été poëte; et comme il a infiniment plus de goût que Roucher, et qu'il est d'ordinaire bien meilleur versificateur, il l'écrase dans ces luttes personnelles. Ainsi, par exemple, nulle comparaison entre les deux passages correspondans des deux auteurs sur l'apologie de l'ordre physique du Monde; nulle dans la traduction des plaintes de Milton sur la perte de sa vue, quoique Roucher avoue franchement qu'il a voulu *faire mieux que lui*; nulle surtout dans la prophétie d'Isaïe, qui était de toute manière au-dessus des forces de Roucher. Il ne suffit pas ici d'être ce qu'il est quelquefois, poëte par le coloris; il faut l'être dans toutes les parties de l'art, et les plus relevées; il faut être naturellement monté au sublime des pensées, aux grands mouvemens de l'âme et de l'imagination, à l'élan le plus rapide à la fois et le plus flexible; et de plus la distance des idiomes originaux aux nôtres, et la disparité du génie entre la poésie hébraïque et la poésie française, exigent le goût le plus sûr pour adapter l'une à l'autre; et ce n'était pas trop du grand Racine pour cette entreprise. Son fils, sans aller jusque-là, se soutient du moins dans sa version d'Isaïe à un degré dont il ne tombe jamais; il y a partout élégance et nombre, s'il n'y a pas toujours élévation et force. Dans Roucher, il n'y a rien que la dureté baroque d'un style décousu, et à la fois plat et barbare.

Concluons de tout ce que vous avez entendu sur les poëmes de tout genre en ce siècle, que dans l'épique nous avons un ouvrage qui, ne se distinguant que par le mérite général d'une versification élégante et noble, et quelquefois sublime, reste au second rang devant les anciens et les modernes; que nous y restons aussi dans l'espèce de poëme qui admet le mélange de l'héroïque et du comique, puisque nous n'avons rien qui approche du *Lutrin*, et rien qui puisse être comparé à l'*Orlando*; que, dans le didactique et le philosophique, nous n'avons rien non plus à opposer ni aux *Géorgiques*, ni à l'*Essai sur l'homme*; mais que dans le descriptif nos *Saisons* l'emportent, et de beaucoup, sur celles de Thompson. Ce poëme et celui de *la Religion* sont les meilleures productions en leur genre, qui aient paru dans le dix-huitième siècle: la première est beaucoup plus parfaite que l'autre, mais elle était aussi beaucoup plus aisée. Tout le reste, plus ou moins défectueux ou de plan ou de style, n'est pas en total au-dessus du médiocre.

Nous avons été plus heureux dans le dramatique : c'est la gloire première de ce siècle, et particulièrement de Voltaire, et c'est par lui que nous allons commencer.

N. B. Tel est notre état à la fin de 1799, qui est le moment où je finis cette partie. Si nous acquérons de nouveaux titres originaux (car les traductions en vers trouveront leur place ailleurs), ils paraîtront dans un aperçu général sur la littérature actuelle, qui terminera cet ouvrage.

CHAPITRE III.

De la Tragédie.

THÉATRE DE VOLTAIRE.

SECTION PREMIÈRE.

Œdipe.

Si parmi nos trois tragiques français du premier ordre, Corneille, Racine et Voltaire, la prééminence est susceptible de contestation, suivant les différens rapports sous lesquels on les envisage, au moins la supériorité de ce dernier sur tous ses contemporains n'est pas contestable, et n'est plus disputée même par ses ennemis; ou s'il en reste encore quelques-uns qui lui opposent ou lui préfèrent Crébillon, c'est par une sorte d'entêtement puéril à soutenir ce que personne ne croit plus ; c'est l'imperceptible reste d'un vieil esprit de parti qui a long-temps fait du bruit, et même du mal, et dont aujourd'hui l'on ne s'aperçoit que pour en rire. Ainsi donc, pour me conformer au plan que je me suis fait de parler d'abord, dans chaque genre, des écrivains qui ont été les premiers de leur siècle, mes regards doivent s'arrêter avant tout sur Voltaire, qui est sans contredit ce que le nôtre a produit de plus grand dans le genre dramatique.

Ce qu'il y eut de plus hardi dans son coup d'essai, fut de lutter contre une pièce de Corneille, encore en possession du théâtre : mais ce qu'il y eut de plus glorieux ne fut pas de l'emporter sur un ouvrage reconnu bientôt après pour très-mauvais de tout point, ce fut de balancer un des chefs-d'œuvre de Sophocle, et de le surpasser même en quelques parties. C'est le témoignage que lui rendit Rousseau, qui ne se croyait pas encore obligé d'être injuste envers Voltaire. « Le Français de vingt quatre ans, écrivait-» il, l'a emporté en plus d'un endroit sur le Grec de quatre-vingts ». Il eût pu soutenir la concurrence avec plus d'avantage encore, sans le malheureux épisode des amours de Jocaste et de Philoctète, bien plus vicieux que celui de Créon, accusé par Œdipe dans la pièce de Sophocle. L'auteur a eu sur ce point le courage très-louable de se condamner lui-même : il est rare d'avouer si hautement ses fautes, si ce n'est quand on a eu assez de talent pour les couvrir, ou qu'on se sent assez de force pour les réparer. Voltaire, en se reprochant avec tant de sévérité cet insipide amour qu'il ne fit entrer dans sa pièce que par une complaisance forcée pour la mode et le préjugé, qui n'admettait encore aucune tragédie sans une intrigue amoureuse, annonçait l'homme qui, vingt ans après, oserait renouveler dans *Mérope* l'exemple unique donné par l'auteur d'*Athalie*. Mais tel est quelquefois sur les meilleurs esprits le pouvoir des idées dominantes, que ce même écrivain qui n'a cessé depuis de s'élever contre cette monotone habitude de mettre de l'amour dans tous les sujets, commença pour

tant par vouloir étouffer un défaut qu'il avouait. Voici comme il en parle dans ses *Lettres sur Œdipe* : « A l'égard de ce souvenir d'amour entre » Jocaste et Philoctète, j'ose dire que c'était un défaut *nécessaire*. Ce sujet » ne me fournissait rien par lui-même pour remplir les trois premiers » actes ; à peine même avais-je de la matière pour les deux derniers. Il » faut toujours donner des passions aux principaux personnages ; et quel » rôle insipide aurait joué Jocaste, si elle n'avait eu du moins le souvenir » d'un amour légitime, et si elle n'avait craint pour les jours d'un homme » qu'elle avait autrefois aimé ? »

Voltaire était fort jeune quand il écrivit ces *Lettres;* et lorsque son jugement fut mûrit par les années, il changea bien d'opinion : c'est un motif de plus pour dire ici que les raisons qu'il allègue sont fort mauvaises. D'abord il n'y a de défaut *nécessaire* dans un sujet que quand le sujet ne peut subsister sans ce défaut, comme, par exemple, dans celui d'*Œdipe*, le silence absolu gardé entre Jocaste et lui pendant quatre ans sur la mort de Laïus. Il n'est nullement vraisemblable que ni l'un ni l'autre n'aient fait aucune recherche sur un événement de cette nature, et qu'ils n'en aient même jamais parlé. Mais, sans cette supposition improbable, il n'y a plus de sujet, et heureusement elle est du nombre de ces fautes que le premier législateur du théâtre, Aristote, regarde avec raison comme les plus excusables de toutes, parce qu'elles sont comme reculées dans l'avant-scène, et ne font point partie de l'action. Il y a bien d'autres exemples de ces sortes de défauts qu'en terme de l'art on appelle *nécessaires;* mais celui-là suffit pour faire voir que cette théorie n'a rien de commun avec l'épisode des amours de Jocaste et de Philoctète, qui non-seulement n'est pas *nécessaire* au sujet d'*Œdipe*, mais qui même y est absolument étranger. Voltaire nous dit que sans cela il ne pouvait remplir cinq actes ; mais il confond ce qui est nécessaire au poëte avec ce qui est nécessaire au sujet, deux choses très-différentes, ce qu'il est bon de distinguer, de peur des conséquences ; car, de ces deux sortes de nécessités, l'une a toujours trouvé grâce aux yeux de tous les gens de l'art, et l'autre n'en obtient point. Ce serait une étrange excuse que d'avouer qu'on a gâté son sujet parce qu'on ne pouvait pas le remplir. Je sais qu'il n'était pas encore d'usage de donner moins de cinq actes à la tragédie ; mais, peu d'années après, l'auteur d'*Œdipe* donna cet exemple utile quand il fit *la Mort de César.* Il serait bien à souhaiter qu'après avoir osé déroger une fois à la règle des cinq actes, qui certainement admet des exceptions faciles à motiver, et n'est point une loi fondamentale, il eût réduit la tragédie d'*Œdipe* à ses bornes naturelles et raisonnables. Rien n'était plus aisé ; car, telle que nous l'avons, elle forme deux pièces très-distinctes : la première roule sur l'accusation intentée contre Philoctète et sur ses ennuyeuses amours avec Jocaste ; la seconde, sur le développement de la destinée d'Œdipe, accusé par le grand-prêtre d'être le meurtrier de Laïus. Ces deux pièces sont tellement séparées, que l'une commence où l'autre finit, c'est-à-dire, à la quatrième scène du troisième acte ; et dans les deux derniers, il n'est pas plus question de Philoctète que s'il n'eût jamais existé. Il ne s'agissait donc, en supprimant toute cette première pièce, que d'en réserver la dernière scène du premier acte, la seule qui appartienne au sujet, et d'y joindre cette belle exposition des événemens qui ont précédé l'action, l'un des morceaux les mieux écrits de l'ouvrage. Il ne faudrait pas plus de vingt vers nouveaux pour cette réunion, et nous aurions dans *Œdipe*, au lieu d'un drame très-irrégulier, dont une moitié est très-froide, une pièce à peu près irréprochable, d'une simplicité toujours attachante, et qui n'offrirait pas un moment de vide ni de langueur.

La seconde raison alléguée par Voltaire est encore moins recevable ; elle

se sent un peu du temps où il fallait à toute force un rôle pour l'*amoureuse*. Quoi! Jocaste serait *insipide*, si elle n'avait à trembler que pour elle et pour son mari, dont elle doit nécessairement partager les affreuses destinées! Ce n'est au contraire que sous ce seul rapport qu'elle peut être intéressante; et ce qui le prouve invinciblement, c'est qu'elle ne l'est en effet que dans cette admirable scène de la double confidence, où elle est véritablement dans son rôle, et telle que Sophocle l'a faite: dans tout ce qui précède, elle ne produit et ne peut produire aucun effet.

Veut-on savoir maintenant ce que Voltaire, instruit par l'expérience, pensait de ce rôle de Jocaste, qu'il avait d'abord voulu excuser dans le moment où il venait de faire *Œdipe*, il n'y a qu'à lire ce qu'il en dit dans l'épître dédicatoire d'*Oreste*, adressée à la duchesse du Maine: « V. A. S. » se souvient que j'eus l'honneur de lire *Œdipe* devant elle....... Vous, » et M. le cardinal de Polignac, et M. de Malézieux, et tout ce qui composait votre cour, vous me blâmâtes universellement, et avec grande » raison, d'avoir prononcé le mot d'amour dans un ouvrage où Sophocle avait si bien réussi sans ce malheureux ornement...... Le public fut » entièrement de votre avis: tout ce qui était dans le goût de Sophocle » fut applaudi généralement, et ce qui ressentait un peu la passion de l'amour fut condamné de tous les critiques éclairés. En effet, madame, » quelle place pour la galanterie que le parricide et l'inceste qui désolent » une famille, et la contagion qui ravage un pays! Et quel exemple plus » frappant du ridicule de notre théâtre et du pouvoir de l'habitude que » Corneille, d'un côté, qui fait dire à Thésée:

« Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
« L'absence aux vrais amans est encore plus funeste,

» et moi, qui, soixante ans après lui, viens faire parler une vieille Jocaste » d'un vieil amour, et tout cela pour complaire au goût le plus fade et le » plus faux qui ait jamais corrompu la littérature? »

Ce morceau est aussi instructif par les faits qu'il contient, que par les principes qu'il établit, et fait autant d'honneur à l'excellent goût et à la franchise courageuse de Voltaire qu'au génie de Sophocle. Que l'on rapproche cette préface d'*Oreste* des *Lettres sur Œdipe*, où le jeune imitateur traite l'original ancien avec le mépris le plus injuste et le plus inconséquent (1), et l'on avouera que, s'il lui devait cette réparation, il s'en est noblement acquitté, et qu'il lui rend justice en se la faisant. Ce n'est pas le seul endroit où les éloges les plus flatteurs pour ce même Sophocle démentent dans Voltaire la légèreté injurieuse de ses premiers jugemens, que la jeunesse seule pouvait excuser. Un si frappant contraste peut apprendre aux jeunes gens à se défier un peu de leurs opinions, quand un homme tel que Voltaire est revenu si formellement, à cinquante ans, de celles qu'il avait à vingt-quatre. Ce qu'il a dit de l'impression que produisit *Œdipe* au théâtre, même dans sa nouveauté et dans la première chaleur de son succès, ne mérite pas moins d'attention, et confirme ce que d'autres exemples ont prouvé depuis, que les Grecs n'avaient pas tort d'exclure l'amour de la plupart de leurs sujets tragiques, qui ne le comportaient pas. On voit, par le rapport de Voltaire, que le public de Paris, malgré l'ascendant de l'habitude et du préjugé, ne fut pas affecté différemment de celui d'Athènes: c'est que la nature est la même en tout temps; et que ces impressions l'emportaient sur les idées reçues. On n'était pas surpris d'entendre parler d'amour dans le sujet d'*Œdipe*, parce qu'on était accoutumé à voir l'amour occuper toujours la scène; mais on sentait qu'il n'était pas à sa place, et la vérité des convenances naturelles l'emportait sur

(1) *Voyez* l'article de *Sophocle* dans la partie des *Anciens*.

celles de la mode et du préjugé. La même chose est arrivée dans l'*Electre* de Crébillon : les beautés tirées du sujet et le rôle de Palamède la firent réussir, et l'ont soutenue au théâtre malgré le double épisode d'amour infiniment vicieux, et plus ridicule que celui de Jocaste et de Philoctète. Mais lisez la préface de Crébillon, et vous verrez comme il traite l'*Electre* de Sophocle ; et les belles raisons qu'il apporte pour justifier la sienne ; vous verrez comme il a fait de ses fautes les plus palpables autant de beautés supérieures, et comme il met autant de confiance à les soutenir que Voltaire de candeur à les avouer. C'est que Crébillon, qui n'avait que du talent, n'eut jamais ni assez de connaissances, ni assez de goût pour bien juger les autres ni lui-même.

On doit avouer à la gloire de l'auteur d'*Œdipe*, qu'il n'y a guère de défaut essentiel dans son ouvrage qu'il n'ait reconnu le premier, et c'est une chose assez rare qu'on ne puisse critiquer un écrivain que d'apres lui. Il est convenu en propres termes qu'il y avait dans sa pièce *deux tragédies, dont l'une roule sur Philoctète, et l'autre sur Œdipe*. Il ajoute qu'il craint bien *d'avoir poussé la grandeur d'âme*, dans le personnage de Philoctète, *jusqu'à la fanfaronnade* ; et il est vrai qu'il y règne un ton de jactance trop continuel et trop marqué. Mais on y aperçoit aussi des traits d'une vraie grandeur : tel est surtout l'endroit où il parle de ce qu'il doit à Hercule :

Cependant l'univers, *tremblant au nom d'Alcide*,
Attendait son destin de sa valeur rapide.
A ses divins travaux j'osai m'associer ;
Je marchai près de lui, ceint du même laurier.
C'est alors, en effet, que mon âme éclairée
Contre les passions se sentit assurée.
L'amitié d'un grand-homme est un bienfait des dieux.
Je lisais mon devoir et mon sort dans ses yeux.
Des *vertus* avec lui je fis l'aprentissage :
Sans endurcir mon cœur, j'affermis mon courage.
L'inflexible *vertu* m'enchaîna sous sa loi.
Qu'eussé-je été sans lui ? rien que que le fils d'un roi,
Rien qu'un prince vulgaire ; et je serais peut-être
Esclave de mes sens dont il m'a rendu maître.

Ce témoignage rendu à l'amitié est d'un caractère héroïque.

Un autre défaut dans la marche de la pièce, que l'auteur lui-même a relevé, c'est que « le troisième acte n'est point fini : on ne sait pourquoi » les acteurs sortent de la scène. Œdipe dit à Jocaste :

Suivez mes pas, rentrons : il faut que j'éclaircisse
Un soupçon que je forme avec trop de justice.
. . . . Suivez-moi,
Et venez dissiper ou combler mon effroi.

» Mais il n'y a pas de raison pour qu'il éclaircisse son doute plutôt derrière le théâtre que sur la scène. Aussi, après avoir dit à Jocaste de le suivre, revient-il sur la scène le moment d'après, et il n'y a aucune distinction entre le troisième et quatrième acte, que le coup d'archet qui les sépare ». Je rapporte les propres expressions de Voltaire ; elles font voir qu'en lui le critique n'épargnait point l'auteur.

Je ne trouve dans son *Œdipe* que deux fautes qui aient échappé à sa censure, et dont l'une est une inadvertance assez singulière. Après la première scène, Philoctète apprend avec surprise la mort de Laïus comme un événement tout nouveau pour lui ; et dans le second acte un confident dit à Jocaste, en parlant de ce même Philoctète :

Il partit, et depuis, *sa destinée errante*
Ramena sur nos bords *sa fortune flottante* ;

Même il était dans Thèbe en ces temps malheureux
Que le ciel a marqués d'un parricide affreux.

S'il était dans Thèbes lorsque Laïus fut tué, il ne peut pas ignorer sa mort. Il serait facile de retrancher ces quatre vers qui ne sont pas du tout nécessaires à la pièce.

Une autre espèce de contradiction, et toujours dans ce même rôle de Philoctète, qui emporterait avec lui presque tout ce qu'il y a de défectueux dans *Œdipe*, s'il en était retranché, c'est de faire dire à ce guerrier, dans la scène où le roi est accusé par le grand-prêtre :

Contre vos ennemis je vous offre mon bras ;
Entre un pontife et vous je ne balance pas.

et dans la scène suivante :

Si vous n'aviez, Seigneur, à craindre que des rois,
Philoctète avec vous combattrait sous vos lois.
Mais un prêtre est ici d'autant plus redoutable,
Qu'il vous *perce* à nos yeux *par un trait* respectable.

Il s'excuse ici de donner un secours que tout à l'heure il offrait, et trouve le pontife plus *redoutable* que les rois, après avoir dit qu'il ne balançait pas entre un pontife et le roi. Cependant cette contradiction est plus aisée à expliquer que la première ; elle vient de ce que ces vers,

Contre vos ennemis je vous offre mon bras ;
Entre un pontife et vous je ne balance pas,

ont été ajoutés dans les éditions de Genève, au bout de quarante ans ; et l'auteur, en les faisant, oublia qu'ils ne s'accordaient pas avec ce qui suit. Il y a plus d'un inconvénient et plus d'un danger à revenir ainsi dans la vieillesse sur des écrits travaillés long-temps auparavant, et nous en verrons des preuves dans ceux de Voltaire. On n'a plus alors la mémoire assez présente pour se rappeler tout l'ensemble d'un ouvrage, ce qui est pourtant indispensable pour toucher à une partie sans risquer de nuire aux autres : on s'expose aussi à écouter des scrupules qui deviennent trop vétilleux quand l'imagination est trop refroidie. C'est ainsi que Voltaire a gâté plusieurs endroits de sa *Henriade* et de ses tragédies, en y substituant de nouvelles versions qui se sentaient de la faiblesse de l'âge. Nous en avons un exemple dans *Œdipe*, et j'en prendrai du moins occasion de nous rappeler un morceau supérieurement écrit, et qui, dans sa nouveauté, eut un succès prodigieux que le temps a confirmé ; c'est cette exposition dont j'ai parlé ; c'est le récit de Dimas fait à Philoctète des désastres qui ont suivi la mort de Laïus.

Du bruit de son trépas mortellement frappés,
A répandre des pleurs nous étions occupés,
Quand du courroux des dieux, ministre épouvantable,
Funeste à l'innocent sans punir le coupable,
Un monstre (loin de nous que faisiez-vous alors ?),
Un monstre furieux vint ravager ces bords.
Le ciel, industrieux dans sa triste vengeance,
Avait à le former épuisé sa puissance.
Né parmi les rochers, au pied du Cythéron,
Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,
De la nature entière exécrable assemblage,
Unissait contre nous l'artifice à la rage.
Il n'était qu'un moyen d'en préserver ces lieux :
D'un sens embarrassé dans des mots captieux,
Le monstre chaque jour, dans Thèbe épouvantée,
Proposait une énigme avec art concertée ;

Et, si quelque mortel voulait nous secourir,
Il devait voir le monstre, l'entendre, ou périr.
A cette loi terrible il nous fallut souscrire.
D'une commune voix Thèbe offrit son empire
A l'heureux interprète inspiré par les dieux,
Qui nous dévoilerait ce sens mystérieux.
Nos sages, nos vieillards, séduits par l'espérance,
Osèrent, sur la foi d'une vaine science,
Du monstre impénétrable affronter le courroux.
Nul d'eux ne l'entendit, ils expirèrent tous.
Mais Œdipe, héritier du sceptre de Corinthe,
Jeune, et dans l'âge heureux qui méconnaît la crainte,
Guidé par la fortune en ces lieux pleins d'effroi,
Vint, vit ce monstre affreux, l'entendit, et fut roi.

C'était pour la première fois, depuis la mort de Racine, qu'on entendait au théâtre des vers tournés avec cette élégance poétique, cette sage précision, cette harmonie variée; et dans un temps où le goût n'était pas corrompu comme aujourd'hui, où les amateurs qui remplissaient le parterre avaient l'oreille exercée, où l'on ne demandait pas, pour admirer des vers, qu'ils fussent d'une tournure bizarre et monstrueuse, on fut enchanté de ce morceau qui ne pouvait être que d'un vrai poëte : on l'applaudit avec transport. Les connaisseurs remarquèrent ce mouvement heureux et naturel qui coupe si bien le récit.

Un monstre..... (loin de nous que faisiez-vous alors?)

Cette épithète trouvée, qui ne pouvait convenir qu'au sphinx, *du monstre impénétrable* : tout le monde répéta ce vers d'une précision si rare :

Vint, vit ce monstre affreux, l'entendit, et fut roi.

On ne s'avisa pas d'y chercher une prétendue ressemblance avec ce vers de Racine :

Titus pour mon malheur vint, vous vit, et vous plut.

On sentit quelle distance il y avait de ce vers, qui ne dit qu'une chose très-commune, et qui pourrait appartenir à la comédie comme à la tragédie, à celui d'Œdipe, qui renferme tant de grands objets dans sa brièveté énergique, et peint si rapidement l'audace, le succès et la récompense. Peut-être n'y a-t-il à reprendre dans cette excellente tirade qu'une seule expression qui peut paraître impropre, *une énigme avec art concertée* : ce mot suppose toujours un concours de plusieurs personnes, un dessein bien *concerté*, une entreprise bien *concertée*. On ne dirait pas du discours le plus artificieusement arrangé qu'il est *concerté avec art*, à moins qu'on ne voulût exprimer des rapports, des intelligences avec d'autres personnes. Cette remarque peut faire voir combien l'exacte propriété des termes est un mérite difficile et rare, puisque les grands écrivains y manquent quelquefois. Aussi ce qui distingue Racine est d'y avoir manqué moins que tout autre, depuis *Andromaque*. Mais Voltaire céda, dans ses dernières éditions, à un scrupule bien mal entendu sur ce beau vers :

Jeune et dans l'âge heureux qui méconnaît la crainte.

Il est bien vrai que *méconnaître* signifie proprement *ne pas reconnaître* et non point *ne pas connaître*. Mais en poésie, cette hardiesse n'est qu'une figure heureuse, et qui offre à l'imagination un sens clair et vrai; ce qui est la plus sûre épreuve de toute figure. La poésie qui anime tout, peut offrir le danger aux yeux d'un jeune homme ardent et fougueux qui ne le *reconnaît* pas, et alors *méconnaître la crainte* n'est autre chose que de *méconnaître le danger*; c'est une espèce de métonymie très-belle et très-permise, parce que tout le monde la saisit du premier coup d'œil. Sans doute on

ne pourrait pas s'exprimer ainsi en prose, et c'est pour cela même qu'on sait gré au poëte d'être plus hardi et plus fort que le prosateur, sans être moins clair. L'auteur d'*Œdipe* a mis à la place,

Au-dessus de son âge, au-dessus de la crainte,

vers faible et commun qui remplace un vers fait de verve, et qui n'a ni le tour poétique du premier, ni surtout le mouvement que produit cette césure au premier pied,

Jeune — et dans l'âge heureux, etc.

On peut appliquer aux premières conceptions du talent ce que dit Platon des idées archétypes, *qu'elles ont quelque chose de divin*. Il est de fait que les plus grandes beautés d'un ouvrage ont toujours été conçues les premières, puisque ce sont elles qui l'engagent à l'entreprendre. Il y a aussi dans la composition des détails une première chaleur très-précieuse à conserver; et quand la raison tranquille vient les retoucher, il faut bien prendre garde qu'elle s'arrête seulement sur ce que la première pensée a négligé, et non pas sur ce qu'elle a vivifié.

Ce qui fit réussir *Œdipe*, malgré l'irrégularité du plan et le vice des premiers actes, c'est la perfection des deux derniers; ils suffisaient pour annoncer un talent supérieur : la conduite en est parfaite; le développement des destins d'Œdipe est gradué de scène en scène, de manière à soutenir et augmenter sans cesse la curiosité et l'intérêt. Ils sont entièrement calqués sur la pièce grecque; mais j'ose dire que le dialogue est encore plus vif, plus animé, et le style plus éloquent. Il y a dans Sophocle quelques longueurs, comme il y en a presque toujours chez les Grecs : ici rien d'inutile. Ces deux actes sont un chef-d'œuvre pour les connaisseurs; et il ne fallait pas moins pour l'emporter sur ceux de Sophocle, qui sont très-beaux. Le pathétique de la double confidence est poussé plus loin dans Voltaire; le rôle de Jocaste est plus soutenu, et celui d'Œdipe est aussi intéressant qu'il peut l'être, parce qu'il n'a pas à se reprocher, comme dans le poëte grec, une accusation injuste et violente contre un prince innocent. Dans Sophocle, au moment où le vieil Icare, en apprenant à Œdipe qu'il n'est point fils de Polybe, fait entrevoir le secret de sont sort, Jocaste quitte la scène en déplorant le sort de l'infortuné qu'elle n'ose plus appeler ni son fils ni son époux. Sa sortie du théâtre est bien adaptée à la situation; mais on ne voit nulle part entre elle et ce malheureux roi un dialogue tel que celui-ci, où le jeune auteur semble avoir voulu lutter contre Corneille, le meilleur modèle de ces scènes où la force d'une situation est redoublée par une espèce de choc de reparties alternées entre les interlocuteurs.

JOCASTE.

Vivez : c'est moi qui vous en presse
Écoutez ma prière.

ŒDIPE.

Ah ! je n'écoute rien.
J'ai tué votre époux.

JOCASTE.

Mais vous êtes le mien.

ŒDIPE.

Je le suis par le crime.

JOCASTE.

Il est involontaire.

ŒDIPE.

N'importe : il est commis.

JOCASTE.

O comble de misère !

ŒDIPE.

O trop funeste hymen ! O feux jadis si doux !

JOCASTE.

Ils ne sont point éteints : vous êtes mon époux.

ŒDIPE.

Non, je ne le suis plus, et ma main ennemie
N'a que trop bien rompu le saint nœud qui nous lie.
Je remplis ces climats du malheur qui me suit :
Redoutez-moi, craignez le dieu qui me poursuit.
Ma timide vertu ne sert qu'à me confondre,
Et de moi désormais je ne puis plus répondre.
Peut-être de ce dieu, partageant le courroux,
L'horreur de mon destin s'étendrait jusqu'à vous.
Ayez du moins pitié de tant d'autres victimes ;
Frappez, ne craignez rien, vous m'épargnez des crimes.

Le monologue d'Œdipe, à la suite de ce funeste éclaircissement, me paraît exprimer mieux le désespoir que le langage que lui prête Sophocle dans la même situation :

Sortez, cruels, sortez de ma présence;
De vos affreux bienfaits craignez la récompense ;
Fuyez : à tant d'horreurs par vous seul réservé,
Je vous punirais trop de m'avoir conservé.
Le voilà donc rempli cet oracle exécrable,
Dont ma crainte a pressé l'effet inévitable,
Et je me vois enfin, par un mélange affreux,
Inceste et parricide, et pourtant vertueux.
Misérable vertu ! nom stérile et funeste,
Toi par qui j'ai réglé des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister ;
Je tombais dans le piége en voulant l'éviter,
Un dieu plus fort que toi m'entraînait vers le crime,
Sous mes pas fugitifs il creusait un abîme,
Et j'étais malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument.
Voilà tous mes forfaits, je n'en connais point d'autres ;
Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez !

Œdipe, dans Sophocle, s'exprime ainsi: « Eh bien! destins affreux, vous » voici dévoilés ! Je suis donc né de ceux dont jamais je n'aurais dû naître ! » Je suis l'époux de celle que la nature me défendait d'épouser ; j'ai donné » la mort à ceux à qui je devais le jour ! Mon sort est accompli..... O soleil ! » je t'ai vu pour la dernière fois » ! Comme dans les deux pièces, Œdipe quitte alors la scène pour aller se crever les yeux; il me semble que celui des deux auteurs qui lui a donné le désespoir le plus violent est celui qui est le mieux entré dans la situation. Voltaire a été encore plus loin : il donne à Œdipe un moment de délire ;

Où suis-je ? quelle nuit
Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous luit ?
Ces murs sont teints de sang, je vois les Euménides
Secouer leurs flambeaux vengeurs des parricides.
Le tonnerre en éclats semble fondre sur moi ;
L'enfer s'ouvre..... O Laïus ! ô mon père ! est-ce toi
Je vois, je reconnais la blessure mortelle
Que te fit dans le flanc cette main criminelle.
Punis-moi, venge-toi d'un monstre détesté,
D'un monstre qui souilla les flancs qui l'ont porté.
Approche, entraîne-moi dans les demeures sombres ;
J'irai de mon supplice épouvanter les ombres.

Cet égarement prépare au parti furieux que va prende le malheureux Œdipe, et j'ai remarqué que ce morceau produit toujours de l'effet au théâtre.

Il est vrai que dans le grec la scène suivante où Sophocle ramène Œdipe aveugle et recevant les adieux de ses enfans, est du plus grand pathétique. Mais Voltaire n'a pas cru qu'elle pût entrer dans son plan: il affirme même qu'elle est hors d'œuvre, et qu'après que le spectateur est instruit de tout, il ne veut plus rien entendre. Je n'oserais affirmer le contraire de cette opinion, assez conforme à l'esprit général de notre théâtre; mais ce qui est sûr, c'est qu'on ne peut lire cette scène sans verser des larmes, et que Sophocle lui-même en a peu d'aussi touchantes.

D'un autre côté, Voltaire a plusieurs avantages sur Sophocle, dans ce qu'il en a emprunté, particulièrement dans le récit du combat d'Œdipe contre Laïus, et des prédictions sinistres que les oracles lui avaient faites. Pour en mieux juger, citons le texte grec traduit par le P. Brumoy: je sais qu'une version en prose fait perdre beaucoup à un poëte; mais celle-ci du moins est assez fidèle; et, en supposant dans Sophocle l'élégance et le nombre qu'il a en effet, vous verrez clairement que le poëte français a mis plus d'invention et d'intérêt dans les circonstances des faits, et plus de poésie dans les détails.

« Fils de Polybe, roi des Corinthiens, et de la reine Mérope son » épouse, j'ai tenu le premier rang à Corinthe. J'en étais l'espérance lors- » qu'il m'arriva une aventure propre à me surprendre, peu digne pour- » tant des soucis qu'elle me causa. — Un homme pris de vin eut l'audace » de me reprocher à table que je n'étais point le fils du roi et de la reine. » Outré d'un affront si sanglant, j'eus peine à retenir ma colère. Toute- » fois je laisse passer ce jour-là. Le lendemain, je vais trouver Polybe et » Mérope, et je leur fais part de mon chagrin. Ils entrent en fureur contre » celui qui m'avait outragé dans l'ivresse. Je fus flatté de ce qu'ils me » dirent; mais l'affront était gravé trop profondément dans mon cœur. » Je pars à l'insu de mes parens; je vais au temple de Delphes. Apollon » interrogé, au lieu de répondre à mes demandes, m'annonce le plus » horrible avenir: que je serai l'époux de ma mère; que je mettrai au » jour une race exécrable; que je serai le meurtrier de mon père ».

Voltaire a retranché la circonstance, trop peu noble pour notre théâtre, de l'injure proférée dans l'ivresse, et voici de quelle manière il raconte le même fait:

Le destin m'a fait naître au trône de Corinthe;
Cependant, de Corinthe et du trône éloigné,
Je vois avec horreur les lieux où je suis né.
Un jour (ce jour affreux présent à ma pensée,
Jette encore la terreur dans mon âme glacée).
Pour la première fois par un don solennel,
Mes mains, jeunes encore, enrichissaient l'autel:
Du temple tout à coup les combles s'entr'ouvrirent;
De traits affreux de sang les marbres se couvrirent;
De l'autel ébranlé par de longs tremblemens
Une invisible main repoussait mes présens,
Et les vents, au milieu de la foudre éclatante,
Portèrent jusqu'à moi cette voix effrayante:
« Ne viens plus des lieux saints souiller la pureté,
» Du nombre des vivans les dieux t'ont rejeté;
» Ils ne reçoivent point tes offrandes impies:
» Va porter tes présens aux autels des Furies;
» Conjure leurs serpens prêts à te déchirer;
» Va, ce sont-là les dieux que tu dois implorer ».

Tandis qu'à la frayeur j'abandonnais mon âme,
Cette voix m'annonça, le croirez-vous, Madame?
Tout l'assemblage affreux des forfaits inouis
Dont le ciel autrefois menaça votre fils,
Me dit que je serais l'assassin de mon père....

JOCASTE.

Ah dieux!

ŒDIPE.

Que je serais le mari de ma mère.

On ne disconviendra pas, je crois, que cette idée du premier sacrifice offert par Œdipe n'amène bien plus heureusement l'oracle, que des paroles échappées dans le vin; et combien il en tire de beautés poétiques qu'il ne doit point à Sophocle, et qui ne sont point déplacées dans le sujet! Reprenons la suite du récit dans l'auteur grec :

« Epouvanté, comme vous pouvez juger, d'un oracle si effrayant, je » prends le parti d'éviter pour toujours Corinthe, afin de me mettre hors » d'état d'accomplir cette affreuse prédiction. Je règle mon voyage sur les » astres, et j'arrive à l'endroit où vous dites que Laïus a péri. Je vous » l'avouerai, Madame : à peine eus-je atteint le chemin qui se partage en » trois, qu'un homme, tel à peu près comme vous le peignez, monté sur » un char et accompagné d'un héraut, se présente devant moi, et veut » me faire retirer par force. Transporté de fureur, je frappe l'insolent qui » m'insultait. Le maître prend son temps, et me porte deux coups. Il » n'en fut pas quitte pour la même peine : atteint d'un seul coup, il est » renversé de son char, il expire à mes pieds, et tous ceux de sa suite » tombent en même temps sous mes coups ».

Supposons encore une fois ce récit mis en vers plus élégans et mieux tournés que cette prose, il sera encore bien loin de celui que vous allez entendre :

Du sein de ma patrie il fallut m'exiler.
Je craignis que ma main, malgré moi criminelle,
Aux destins ennemis ne fût un jour fidèle;
Et, suspect à moi-même, à moi-même odieux,
Ma vertu n'osa point lutter contre les dieux.
Je m'arrachai des bras d'une mère éplorée;
Je partis, je courus de contrée en contrée;
Je déguisai partout ma naissance et mon nom;
Un ami de mes pas fut le seul compagnon.
Dans plus d'une aventure, en ce fatal voyage,
Le dieu qui me guidait seconda mon courage.
Heureux si j'avais pu, dans l'un de ces combats,
Prévenir mon destin par un noble trépas!
Mais je suis réservé sans doute au parricide.
Enfin je me souviens qu'aux champs de la Phocide
(Et je ne conçois pas par quel enchantement
J'oubliais jusqu'ici ce grand événement :
La main des dieux sur moi si long-temps suspendue
Semble ôter le bandeau qu'ils mettaient sur ma vue),
Dans un chemin étroit je trouvai deux guerriers
Sur un char éclatant que traînaient deux coursiers.
Il fallut disputer dans cet étroit passage
Des vains honneurs du pas le frivole avantage.
J'étais jeune et superbe, et nourri dans un rang
Où l'on puisa toujours l'orgueil avec le sang.
Inconnu, dans le sein d'une terre étrangère,
Je me croyais encore au trône de mon père;

Et tous ceux qu'à mes yeux le sort venait offrir
Me semblaient mes sujets et faits pour m'obéir.
Je marche donc vers eux et ma main furieuse
Arrête des coursiers la fougue impétueuse.
Loin du char à l'instant ces guerriers élancés
Avec fureur sur moi tombent à coups pressés.
La victoire entre nous ne fut point incertaine.
Dieux puissans ! je ne sais si c'est faveur ou haine,
Mais sans doute pour moi contre eux vous combattiez,
Et l'un et l'autre enfin tombèrent à mes pieds.
L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge,
Couché sur la poussière observait mon visage;
Il me tendit les bras, il voulut me parler;
De ses yeux expirans je vis des pleurs couler;
Moi-même, en le perçant, je sentis dans mon âme,
Tout vainqueur que j'étais..... Vous frémissez, Madame!

On ne me soupçonnera pas de partialité en faveur des modernes contre les anciens; mais je demande à quiconque n'en aura d'aucune espèce, si ce récit n'est pas infiniment supérieur à celui de Sophocle pour l'intérêt dramatique autant que pour le coloris poétique. L'un n'a fait qu'un dessin pur et correct; l'autre un tableau plein de vie. Je vois ici des traits de caractère :

J'étais jeune et superbe, etc.

des mouvemens d'âme :

Heureux si j'avais pu, dans l'un de ces combats, etc.
Dieux puissans ! je ne sais si c'est faveur ou haine, etc.

des peintures animées :

Et ma main furieuse
Arrête des coursiers la fougue impétueuse, etc.

des détails touchans:

L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge, etc.

enfin un dernier trait qui frappe de terreur, un trait vraiment tragique, et qui faisait trembler quand le célèbre Le Kain le prononçait :

.... Vous frémissez, Madame!

Rien de tout cela n'est dans le grec. Qu'on juge ce que les hommes instruits devaient attendre d'un auteur de vingt-quatre ans, qui savait ainsi embellir ce qu'il empruntait d'un écrivain tel que Sophocle!

Il ne fait guère que le traduire dans l'endroit où Œdipe s'écrie, après avoir appris la mort de Polybe dont il se croit encore le fils :

Qu'êtes vous devenus oracles de nos dieux,
Vous qui faisiez trembler ma vertu trop timide,
Vous qui me prépariez l'horreur d'un parricide?
Mon père est chez les morts, et vous m'avez trompé;
Malgré vous dans son sang mes mains n'ont point trempé.

Mais, attentif à saisir partout les mouvemens de la nature, Voltaire ajoute tout de suite :

O ciel! et quel est donc l'excès de ma misère,
Si le trépas des miens me devient nécessaire!
Si, trouvant dans leur perte un bonheur odieux,
Pour moi la mort d'un père est un bienfait des dieux?

C'est à de semblables traits qu'on pouvait reconnaître un tour d'esprit propre à la tragédie. Voyez aussi avec quelle noblesse intéressante il fait

parler Œdipe, lorsque, convaincu qu'il a tué Laïus, mais ignorant encore qu'il est son fils, il se résout à s'exiler de Thèbes:

Finissez vos regrets, et retenez vos larmes;
Vous plaignez mon exil: il a pour moi des charmes;
Ma fuite à vos malheurs assure un prompt secours;
En perdant votre roi, vous conservez vos jours.
Du sort de tout ce peuple il est temps que j'ordonne.
J'ai sauvé cet empire en arrivant au trône;
J'en descendrai du moins comme j'y suis monté;
Ma gloire me suivra dans mon adversité.
Mon destin fut toujours de vous rendre la vie.

C'est ainsi qu'il parle aux Thébains, et il dit à Jocaste:

Adieu, que de vos pleurs la source se dissipe;
Vous ne reverrez plus l'inconsolable Œdipe.
C'en est fait, j'ai régné, vous n'avez plus d'époux;
En cessant d'être roi, je cesse d'être à vous.
Je pars, je vais chercher, dans ma douleur mortelle,
Des pays où ma main ne soit point criminelle;
Et, vivant loin de vous, sans états, mais en roi,
Justifier les pleurs que vous versez pour moi.

En général, tout le rôle d'Œdipe dans la pièce française, est dessiné avec plus de grandeur, d'énergie et d'intérêt, que dans les quatre premiers actes de la pièce grecque; car le cinquième de celle-ci, comme je l'ai dit, ne peut pas entrer dans la comparaison.

C'est dans *Œdipe* que se trouvent ces vers sur les prêtres païens, répétés depuis si souvent par ceux qui en ont fait une application générale aux prêtres chrétiens:

Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense:
Notre crédulité fait toute leur science.

La manière de penser de l'auteur, dès lors assez connue par quelques pièces de société, fit accuser l'intention de ces vers, et l'on ne s'avisa guère d'examiner s'ils étaient de l'esprit de Voltaire ou de celui de Sophocle. Il est vrai qu'à juger par ce qui arriva dans la suite, ils semblent avoir été le premier signal d'une guerre qui n'a eu d'autre terme que celui de sa vie. Mais il n'est pas moins vrai que Jocaste parle dans Sophocle précisément comme dans Voltaire, et ne cesse de témoigner les plus grands mépris pour les prêtres et les oracles; ce qui n'était permis sur le théâtre d'Athènes que dans la bouche d'un personnage puni à la fin de la pièce, et l'on sait quelle est la catastrophe de l'*Œdipe grec*.

Ce qu'ajoute Jocaste dans celui de Voltaire peut fournir une observation d'une espèce fort différente.

Un ministère saint les attache aux autels:
Ils approchent des dieux, mais ils sont des mortels.
Pensez-vous qu'en effet, au gré de leur demande,
Du vol de leurs oiseaux la vérité dépende,
Que sous un fer sacré des taureaux gémissans
Dévoilent l'avenir à leurs regards perçans,
Et que de leurs festons ces victimes ornées
Des humains dans leurs flancs portent les destinées?

Ces vers sont de la plus riche élégance: qui croirait que les deux derniers, les plus beaux de tous, sont exactement calqués sur deux vers souverainement ridicules du *Scévole* de Duryer? C'est la même idée et la même métaphore: on va voir ce que produit la noblesse d'expression et le choix des termes:

Donc vous vous figurez qu'une bête assommée
Tienne notre fortune en son ventre enfermée?

Mettez au lieu de *la bête assommée*, *de festons ces victimes ornées;* au lieu *dans son ventre*, mettez *dans leurs flancs;* au lieu de *tienne notre fortune*, mettez *portent les destinées*, et de deux vers ridicules vous en faites deux très-beaux, dont le dernier est admirable. Celui qui a dit des victimes, qu'*elles tiennent notre fortune enfermée dans leur ventre*, a certainement conçu la même idée et imaginé la même figure que celui qui a dit qu'*elles portent dans leurs flancs les destinées des humains;* et puis qu'on vienne nous dire que le premier mérite poétique est d'imaginer des figures! En ce genre, c'est à la quantité qu'on reconnaît les mauvais poëtes: c'est à l'usage qu'on reconnaît les bons. L'art d'orner les détails me ramène à un autre parallèle où Voltaire me paraît encore avoir l'avantage sur Sophocle, non pas sans doute comme il l'a sur Duryer, mais en relevant par des accessoires bien choisis la simplicité quelquefois un peu nue des tragiques grecs. Il s'agit de l'endroit où Œdipe, qui commence à concevoir quelques soupçons sur lui-même, interroge Jocaste sur quelques circonstances qui peuvent l'éclairer.

ŒDIPE.

« Madame, quel était le port et l'âge de Laïus?

JOCASTE.

» Sa taille était grande et majestueuse; sa tête commençait à blanchir. Du reste, » il avait beaucoup de votre air.

ŒDIPE.

» Était-il peu accompagné, ou entouré d'une nombreuse garde?

JOCASTE.

» Cinq personnes faisaient toute l'escorte de ce roi populaire, etc ».

Avant d'aller plus loin, il faut observer que Sophocle donne à Laïus une escorte de cinq personnes, et suppose qu'Œdipe tout seul les a tuées toutes. Cette supériorité extraordinaire pouvait ne pas étonner dans un temps où la force du corps et l'avantage des armes rendaient souvent un seul homme formidable à plusieurs; mais Voltaire, pour se conformer à nos idées, n'a donné à Laïus, ainsi qu'à Œdipe, qu'un seul compagnon. Venons maintenant à l'usage qu'il a fait de cet endroit de Sophocle.

ŒDIPE.

Quand Laïus entreprit ce voyage funeste,
Avait-il près de lui des gardes, des soldats?

JOCASTE.

Je vous l'ai déjà dit: un seul suivait ses pas.

ŒDIPE.

Un seul homme!

JOCASTE.

Ce roi, plus grand que sa fortune,
Dédaignait comme vous une pompe importune:
On ne voyait jamais marcher devant son char
D'un bataillon nombreux le fastueux rempart.
Au milieu des sujets soumis à sa puissance,
Comme il était sans crainte, il marchait sans défense;
Par l'amour de son peuple il se croyait gardé.

ŒDIPE.

O héros par le ciel aux mortels accordé,
Des véritables rois exemple auguste et rare!
Œdipe a-t-il sur toi porté sa main barbare?
Dépeignez-moi du moins ce prince malheureux.

JOCASTE.

Puisque vous rappelez un souvenir fâcheux,
Malgré le froid des ans, dans sa mâle vieillesse,
Ses yeux brillaient encore du feu de sa jeunesse.
Son front cicatrisé, sous ses cheveux blanchis,
Imprimait le respect aux mortels interdits ;
Et, si j'ose, Seigneur dire ce que j'en pense,
Laïus eut avec vous assez de ressemblance,
Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
Ainsi que les vertus les traits de mon époux.

Je ne prétends pas reprendre l'extrême simplicité du dialogue de Sophocle ; mais dans notre langue, où les petits détails ont plus besoin d'être relevés que dans celle des Grecs, il me semble qu'il faut louer l'auteur d'avoir su les orner de manière à leur donner plus d'interêt, sans que l'ornement nuise à la vérité. Ce qu'il dit de la popularité de Laïus fait plaindre davantage le triste sort de ce prince ; et c'est en même temps une leçon donnée aux rois en beaux vers, sans que ces vers, qui n'énoncent qu'un fait, aient l'air d'une leçon. Il y a aussi, dans le portrait de Laïus, plus de particularités frappantes et favorables à l'expression poétique :

Ses yeux brillaient encor du feu de sa jeunesse.
Son front cicatrisé, sous ses cheveux blanchis, etc.

Enfin, il y a ici des nuances délicates qu'on n'aperçoit pas dans le grec. Lorsque Jocaste fait l'éloge de son époux mort, elle a soin d'y joindre celui d'Œdipe.

. . . . . . : . Ce roi plus grand que sa fortune,
Dédaignait comme vous une pompe importune.

Ces mots, *comme vous*, mettent Œdipe de moitié dans les louanges qu'elle donne à Laïus. Si elle est obligée de dire que Laïus lui ressemblait, elle sent que cette ressemblance doit lui causer de nouvelles inquiétudes ; elle ne l'avoue qu'avec ménagement :

Et, si j'ose, Seigneur, dire ce que j'en pense,
Laïus eut avec vous beaucoup de ressemblance, etc.

et elle ajoute tout de suite :

Et je m'applaudissais de retrouver en vous,
Ainsi que les vertus, les traits de mon époux.

Toutes ces convenances, relatives à la personne et à la situation, sont bien plus sensibles et plus fréquentes chez les modernes que chez les anciens.

La versification d'*Œdipe* est correcte, élégante et nombreuse : c'est un des mérites dont alors on fut d'autant plus frappé, qu'on n'en était pas, il y a soixante ans, à l'époque où la satiété corrompt le goût, et où les hérésies littéraires corrompent le jugement. Les vers de la pièce furent très-applaudis, et quelques détails le furent d'autant plus, que dans les circonstances du moment ils offraient des allusions que le public est toujours prompt à saisir.

Tel est souvent le sort des plus justes des rois :
Tant qu'ils sont sur la terre, on respecte leurs lois ;
On porte jusqu'aux cieux leur justice suprême ;
Adorés de leur peuple ils sont des dieux eux-mêmes.
Mais après leur trépas que sont-ils à vos yeux ?
Vous éteignez l'encens que vous brûliez pour eux.
Et comme à l'intérêt l'âme humaine est liée,
La vertu qui n'est plus est bientôt oubliée.

Toute cette tirade est un peu lâche : on y voit un peu le jeune homme qui se complaît quelquefois dans les phrases sentencieuses que l'homme mûr sait resserrer. Il y a même un vers entier oiseux et d'une tournure prosaïque :

Et comme à l'intérêt l'âme humaine est liée.

Mais il y en a de bien tournés ; et ce qui les fit surtout remarquer, c'est qu'ils étaient l'histoire de ce qui venait se passer après la mort de Louis XIV, dont on avait cassé le testament, et dont on n'avait pas plus respecté la mémoire que les dernières volontés.

On ne fit pas moins d'attention à cet autre morceau que récitait Jocaste :

Des courtisans sur nous les inquiets regards
Avec avidité tombent de toutes parts.
A travers les respects, leurs trompeuses souplesses
Pénètrent dans nos cœurs, y cherchent nos faiblesses.
A leur malignité rien n'échappe et ne fuit :
Un seul mot, un soupir, un coup d'œil nous trahit.
Tout parle contre nous, jusqu'à notre silence.
Et quand leur artifice et leur persévérance
Ont enfin, malgré nous, arraché nos secrets,
Alors avec éclat leurs discours indiscrets,
Portant sur notre vie une triste lumière,
Vont de nos passions remplir la terre entière.

Cette tirade, quoique plus soignée que la précédente, a le même défaut, celui de la prolixité. L'auteur a su depuis renfermer ses réflexions morales dans une mesure bien plus juste, et les fondre plus habilement dans le dialogue. Ces sortes de morceaux qui s'en écartent trop long-temps ont trop l'air d'être faits pour le parterre plus que pour la situation ; et les écrivains plus jaloux de l'estime que de l'applaudissement, ne se les permettent pas. Mais ce défaut était pardonnable dans un jeune homme ; et d'ailleurs ces vers rappelaient au public cette foule de libelles anonymes et de mémoires scandaleux publiés sur le dernier règne, et même contre le régent et contre sa cour, et qui alors inondaient l'Europe.

On sait que le succès d'*Œdipe* fut très-grand : il fut représenté quarante-cinq fois de suite, dans un temps où toute nouveauté était jouée régulièrement trois fois par semaine, et où il était très-rare qu'il y eût aucune interruption. Nul des chefs-d'œuvre de Voltaire n'eut, à beaucoup près, le même succès, si l'on en juge par le nombre des représentations. Mais lui-même, au sujet d'*Œdipe*, nous avertit, dans une des dernières éditions de son *Théâtre*, qu'il ne faut pas juger d'une pièce par cette vogue du moment, et que des ouvrages qui, dans la nouveauté, n'ont eu que sept ou huit représentations, valaient beaucoup mieux qu'*Œdipe*. Cette observation modeste de la part de l'auteur est très-vraie en elle-même, et prouvée par cent exemples ; et sans remonter jusqu'à *Britannicus*, si supérieur à *Œdipe*, et qui ne fut joué que huit fois, *Oreste*, qui ne le fut que neuf ou dix, vaut beaucoup mieux que ce même *Œdipe*. Il n'est point du tout étonnant que ce coup d'essai ait eu tant d'éclat au théâtre. Indépendamment de son mérite réel, le premier pas que faisait dans la carrière un jeune homme qui s'y annonçait avec tant d'avantages donnait à son ouvrage un intérêt particulier, excitait la curiosité universelle, et produisait cette célébrité qui fait parler toutes les voix et attire la foule. D'ailleurs, un talent qui ne fait que de naître n'a pas encore éveillé l'envie, et tout concourt à favoriser la première impression qu'il produit. Celle d'*Œdipe* fut marquée par plusieurs circonstances intéressantes. L'auteur était alors brouillé avec sa famille ; son père, ainsi que

celui d'Ovide, ne voulait pas que son fils fît des vers; il l'avait chassé de sa maison, et lui avait défendu d'y rentrer, à moins qu'il ne consentît à être avocat. Le jeune homme s'était retiré à Notre-Dame-des-Vertus, où était alors le fils du grand Racine, qui travaillait à son poëme de *la Grâce*. C'est là qu'il fit le quatrième acte d'*Œdipe*; mais il fut bientôt obligé de quitter cette communauté, parce que le goût de la poésie, par lui-même un peu contagieux, commençait à gagner les jeunes religieux qui fréquentaient les deux poëtes. Voltaire, forcé de revenir à la maison paternelle, promit tout ce qu'on voulut, et continua sa tragédie. Son père fut très-irrité quand il sut qu'on allait la représenter, et ne voulut plus le revoir; mais les succès raccommodent tout, et, malgré sa mauvaise humeur, il se laissa entraîner par les amis de l'auteur à la troisième représentation. La maréchale de Villars, et plusieurs autres des plus grandes dames de la cour vinrent le féliciter d'avoir un fils d'une si grande espérance; les comédiens le lui amenèrent dans sa loge : le vieillard l'embrassa en pleurant, et il fallut bien lui permettre d'être poëte. Voltaire, de qui je tiens ces détails, ajoutait que son frère *le janséniste*, qui ne se connaissait pas autrement en vers, croyait le louer beaucoup en disant qu'*Œdipe était du beau Danchet*.

Quelques personnes ont écrit que cette pièce était la meilleure qu'il eût faite; mais on peut être bien persuadé que c'est moins pour exalter cet ouvrage que pour rabaisser ceux qu'il a faits depuis. La haine est perfide jusque dans ses louanges; et ceux qui sont dans le secret des petits moyens qu'elle emploie savent que, quand elle se fait cet effort de louer beaucoup le premier ouvrage d'un auteur, c'est uniquement pour en conclure qu'il n'a pu aller au delà; elle applaudit le talent au premier pas, mais c'est pour dire qu'il s'y est arrêté. Heureusement cette préférence maligne est bien démentie par l'opinion générale; et l'on sait que l'auteur d'*Œdipe* prit bien un autre essor depuis *Zaïre* jusqu'à *Tancrède*; *Œdipe* est un coup d'essai brillant, mais n'est point au nombre des chefs-d'œuvre de l'auteur. Nous verrons dans la suite des pièces bien supérieures, et par le choix du sujet, et par le mérite de l'exécution.

Malgré la justice qu'on rendit à cette tragédie il ne faut pas croire qu'un grand succès au théâtre puisse jamais ne pas entraîner à sa suite une foule de critiques. De toutes celles que l'on fit d'*Œdipe* (et il y en eut beaucoup), la meilleure fut, comme nous l'avons vu, celle qui était de Voltaire lui-même. La plus amère et la plus injuste était du jeune Racine, qui pourtant ne pouvait pas être jaloux pour son compte, et ne devait pas l'être pour celui de son père. Il prétend que la pièce n'a *qu'un succès de mode, qu'elle ennuie à la lecture..... Philoctete est la même chose que le capitan Matamore...... Jocaste a le tempérament échauffé... Œdipe est un blasphémateur.* Racine le fils blâme ce vers fameux qu'aurait admiré son pere :

Vint, vit ce monstre affreux, l'entendit, et fut roi.

Il ne veut pas qu'*entendit* puisse signifier *comprit*, quoique cette acception soit la chose la plus commune de notre langue. Il ne veut pas qu'on puisse dire :

Entouré de forfaits à vous seuls réservés,

Quoiqu'en parlant d'Œdipe, qui a des enfans de sa mère, cette expression soit aussi juste qu'élégante. Il ne voit dans le style qu'un *plagiat éternel* : il y a en effet des réminiscences assez fréquentes pour faire voir que l'auteur était plein de la lecture de nos poëtes, et surtout de Racine. Mais il y a aussi un bien plus grand nombre de beaux vers qui lui appartiennent, et qui prouvent un écrivain fait pour parler la même langue que

ses maîtres ; et, dans ce cas, le talent du jeune poëte fait pardonner à sa mémoire.

Mais ceux qui recherchent avec une curiosité maligne ces sortes d'emprunts ne manquent pas d'y joindre beaucoup de ces vers qui ne sont à personne, parce que tout le monde peut les faire. Si Voltaire dit :

Araspe, c'est donc là le prince Philoctète ?

Il importe peu que Corneille ait dit avant lui :

Madame, c'est donc là le prince Nicomède ?

Si la tragédie d'*Œdipe* commençait dans la première édition par ce vers :

Est-ce vous, Philoctète ? en croirai-je mes yeux ?

il ne faut pas crier au plagiat parce que Corneille a dit :

Est-ce vous, Curiace ? en croirai-je mes yeux ?

Cette accusation est à peu près aussi grave que celle qui se trouve dans une *Critique d'Œdipe par un gentilhomme suédois* (c'est le titre), à propos de ce beau vers :

Un monstre (loin de nous que faisiez-vous alors ?)

On prétend que ce vers est pris dans un recueil de Noëls :

Or, dites-nous, Marie,
Où étiez-vous alors ?

Après l'*Œdipe* de Voltaire, il ne faut pas parler des autres ; ce serait descendre de trop haut. Je dirai un mot des deux *Œdipes* de Lamotte, l'un en prose et l'autre en vers, à l'article de cet auteur.

Puisque j'ai parlé de Lamotte, je crois devoir rappeler un trait qui lui fait plus d'honneur que ses deux *Œdipes*. Ce fut lui qui fut chargé d'approuver le manuscrit de Voltaire, et voici en quels termes cette approbation est conçue : « Le public, à la représentation de cette pièce, s'est promis » un digne successeur de Corneille et de Racine, et je crois qu'à la lec- » ture il ne rabattra rien de ses prétentions ». Voilà ce qui s'appelle louer noblement, et rendre au génie naissant une justice franche et entière. Elle lui attira de la part de l'abbé de Chaulieu une mauvaise épigramme, où il est dit que Lamotte est un *faux prophète*. Le temps a vérifié la *prophétie* ; et cette approbation et *Inès* sont, à mon gré, les deux choses qui font le plus d'honneur à Lamotte.

Observations sur le style d'Œdipe.

1 Nul mortel n'ose ici mettre un pied téméraire.

Racine avait dit :

Prends garde que jamais l'astre qui nous éclaire
Ne te voie en ces lieux mettre un pied téméraire.

Cette expression était neuve et poétique, et par conséquent ne devait pas être empruntée. Il y a, dans toute espèce de sujet et de style, des idées et des expressions qui appartiennent à tout le monde : c'est pour ainsi dire un fonds commun où chacun peut puiser sans scrupule ; et le goût enseigne à distinguer ce qu'il convient d'embellir et de s'approprier, et ce qu'il ne faut pas chercher à dire mieux qu'un autre. Mais tout ce qui marque, dans un ouvrage, comme beauté de diction ou d'invention appartient en propre à son auteur ; et ceux qui ont droit de se placer parmi les bons écrivains ne doivent pas se permettre d'emprunter à leurs rivaux. C'est un principe dont Voltaire ne s'est pas assez souvenu, même lorsque dans l'âge de la force il eut le style de son génie. Ce n'est que dans la première jeunesse que ces sortes d'imitations doivent être pardonnées.

2 Oui, Seigneur, elle vit; mais la contagion
Jusqu'au pied de *son* trône apporte *son* poison.

Le premier de ces pronoms se rapporte à la reine, le second à la *contagion* : c'est un des inconvéniens de l'équivoque trop souvent attachée à nos pronoms relatifs et possessifs. Ici le sens est clair, et ce n'est pas une faute que je prétends relever. J'oserverai seulement qu'à moins d'une extrême nécessité, il faut prendre garde à ne pas répéter dans un même vers le même pronom différemment appliqué. C'est une petite attention qui contribue à l'élégance : Racine ne l'a pas négligée.

3 Cependant l'univers, *tremblant au nom d'Alcide*,
Attendait son destin de sa valeur rapide.

La liaison des idées n'est pas exacte : l'*univers* ne doit pas *trembler* au nom d'un héros ennemi des brigands et des malfaiteurs. Racine s'est bien mieux exprimé lorsqu'il a dit de Thésée :

.... Ce héros intrépide,
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,

Je crois que Voltaire se serait énoncé avec la même justesse, s'il eût mis :

Cependant l'univers, rassuré par Alcide,
Attendait son destin, etc.

4 Il partit, et depuis *sa destinée errante*
Ramena sur ces bords *sa fortune flottante*.

Sa destinée ramena sa fortune est une bien mauvaise phrase ; et *sa destinée errante* et *sa fortune flottante* sont deux hémistiches d'une uniformité presque battologique : ce sont deux vers mal faits.

5 .... Thèbe, en ce jour funeste,
D'un respect dangereux dépouillera le reste.

Imitation de Racine.

Et d'un respect forcé ne dépouille les restes.
Athalie.

6 .... Ces secrets mouvemens,
De la nature en nous, *indomptables enfans*.

et plus bas :

.... Un feu *tumultueux*
De mes sens enchantés *enfant impétueux*.

Voltaire prodigue beaucoup cette expression figurée ; elle n'est guère bien placée qu'à propos des personnes ou des choses personnifiées :

Quel mérite ont des arts, enfans de la mollesse ?
(*L'Orphelin*.)

Enfans est ici à sa place ; mais j'avoue que je ne saurais goûter des *mouvemens* qui sont des *enfans*, un *feu* qui est un *enfant*, et encore moins des *enfans indomptables* et un *enfant impétueux*. Ces figures forcées et ces épithètes accumulées semblent de l'enflure plutôt que de la poésie.

7 Je ne reconnus point cette brûlante flamme
Que le seul Philoctète a fait naître en mon âme,
Et qui, sur mon esprit *répandant son poison*
De son charme fatal a séduit ma raison.

Une *flamme* ne *répand* point de *poison* ; et puis voilà une *flamme brûlante* qui *répand son poison sur l'esprit*, et qui *séduit la raison par un charme fatal* ! Amas de figures incohérentes ; poésie de jeune homme.

8 *Emportait-elle ailleurs*, etc.

Hémistiche un peu dur ; il y en a quelques autres semblables.

9 La splendeur de ces noms *où* votre nom s'allie

Où signifie *dans qui*, et non pas *à qui*; ainsi l'on peut dire *un nom où je m'allie*. Racine s'est exprimé correctement dans ce vers, dont celui de Voltaire est imité :

Le déshonneur d'un nom à qui le mien s'allie.

10 Peut-être il me devrait cette grâce *infinie*.

Vers faible.

11 Aujourd'hui votre arrêt vous sera prononcé.
Tremblez, malheureux roi! votre règne est passé.

Imitation de Racine.

Bientôt ton juste arrêt te sera prononcé.
Tremble, ton jour approche, et ton règne est passé.
(*Esther.*)

12 *Accablé* sous *le poids* du *soin* qui me *dévore*....

Expressions vagues et faibles dans la situation d'Œdipe, et incohérentes en elles-mêmes.

Sur mes destins *affreux* ne soit trop éclairé....
. . . .
Et que tous deux unis par ces liens *affreux*....
. . . .
Que cet exemple *affreux* puisse au moins vous instruire...
. . . .
Un jour (ce jour *affreux*, présent à ma pensée....)
. . . .
De traits *affreux de sang* les marbres se couvrirent....
. . . .
Tout l'assemblage *affreux* des forfaits inouïs....
. . . .
Hélas! mon doute *affreux* va donc être éclairci....

La même épithète répétée sept fois dans une scène est une négligence qui fait d'autant plus de peine, que cette scène est la plus belle de la pièce, et qu'elle est d'ailleurs très-bien écrite.

SECTION II.

Mariamne.

Un auteur dont le début a été un triomphe est jugé sévèrement à son second ouvrage; il a averti ses juges d'espérer beaucoup de lui, et ses rivaux de le craindre: il faut des efforts bien heureux pour satisfaire les uns et pour résister aux autres. Il s'en fallait de beaucoup qu'*Artémire*, jouée en 1720, deux ans après *Œdipe*, pût soutenir cette lutte dangereuse. La pièce fut très-mal reçue; et ce qui nous en reste prouve que, si le public fut rigoureux, il ne fut pas injuste. Nous avions déjà dans quelques éditions anciennes la scène qui fut le plus applaudie, et qui fut imprimée avec quelques autres ouvrages de l'auteur. Ceux qui ont rédigé l'édition posthume de ses œuvres complètes y ont inséré le rôle tout entier d'Artémire, qui suffisait pour faire connaître à peu près le sujet et même le plan de la pièce, et faire voir que l'un n'était pas bien choisi, et que l'autre était fort défectueux. Un Ménas, scélérat subalterne, confident de Pallante, autre scélérat, conduit toute l'intrigue. Ils travaillent tous deux à perdre Artémire dans l'esprit de Cassandre son époux, roi de Macédoine, et irritent par de fausses accusations la jalousie cruelle de ce prince, avec d'autant plus de facilité, qu'il ne peut pas se croire aimé d'Artémire, dont

il a tué le père. Cassandre est absent pendant les premiers actes, et a donné à Pallante, son ministre, l'ordre de faire périr la reine. Mais Pallante en est amoureux ; il ne projette rien moins que d'assassiner son maître, et d'épouser Artémire, et ne laisse à celle-ci d'autre alternative que de se prêter à ce double projet, ou d'être conduite à la mort. On s'attend bien au refus de la reine, et d'autant plus qu'on sait qu'elle aime Philotas, à qui elle fut promise avant d'être unie à Cassandre. Philotas est un des généraux qui disputent l'héritage d'Alexandre ; il a un parti puissant dans la Macédoine, et il aime Artémire. Voilà le nœud de la pièce; on voit déjà qu'il ne pouvait guère produire d'intérêt. Ce rôle de Pallante est bassement odieux; et l'amour d'une femme mariée, ne laissant aucune espérance, ne peut que toucher faiblement. La jalousie d'un tyran produit encore moins d'effet : il n'y aurait donc que le péril d'Artémire qui pourrait faire naître la pitié et la terreur. Mais Pallante, qui a dès le premier acte l'ordre de la faire mourir, passe le temps en pourparlers et en d'inutiles tentatives pour la séduire, et l'on voit trop d'un autre côté que Philotas a les moyens de la défendre : tout cela fait languir l'action pendant trois actes, jusqu'à l'arrivée de Cassandre. Rien n'est si froid au théâtre que d'insister long-temps sur des propositions d'amour qui seront infailliblement refusées, à moins que celui qui les fait ne soit un personnage que sa passion rend intéressant, et qu'un refus rend plus malheureux, comme Vendôme dans *Adélaïde*. Mais dans un homme du caractère de Pallante, l'amour mêlé avec les crimes de l'ambition ne forme qu'une disparate choquante, à moins qu'il ne le subordonne entièrement à ses intérêts, comme Mahomet, qui n'en parle jamais à Palmire, et pour qui cette passion renfermée et trompée finit par être la punition de ses forfaits. A ce premier vice du plan d'*Artémire* se joignaient des fautes bien plus graves : au troisième acte, Pallante, instruit de l'arrivée de Cassandre, et craignant qu'un reste de faiblesse pour sa femme ne lui fît révoquer ses ordres, voulait précipiter la perte de cette reine innocente, et ne lui laissait que le choix du fer ou du poison. Elle saisissait une épée pour s'en frapper, lorsqu'un officier de Cassandre venait par l'ordre du roi lui arracher le fer, comme Arbate, dans *Mithridate*, arrache le poison des mains de Monime. Cette imitation d'un dénoûment si connu ne pouvait être que malheureuse, non-seulement par la ressemblance trop marquée, mais parce que cette démarche de Cassandre faisait cesser dès le troisième acte le danger qui, dans la pièce de Racine, ne finit qu'avec le cinquième, et annonçait par avance toute l'indécision du caractère de Cassandre, et tout l'ascendant d'Artémire sur lui. Cette double faute commença à indisposer les spectateurs, et l'acte suivant augmenta le mécontentement. Ménas, envoyé par Pallante, demandait à la reine un entretien secret, sous prétexte de lui révéler d'importans mystères, et Pallante poignardait Ménas en présence d'Artémire, sous prétexte de venger l'honneur de son maître, et de punir dans ce Ménas un traître lié avec elle par un commerce adultère. Il est facile de concevoir combien l'on dut être révolté d'une imposture si mal ourdie, et que l'abjection d'un personnage tel que Ménas rendait si peu vraisemblable. On le fut d'autant plus, que Cassandre poussait la crédulité jusqu'à donner dans ce piége, et prêtait l'oreille à cette calomnie grossière. Il y a plus, dans les principes de l'art, cet incident, eût-il été mieux motivé, était encore un défaut, puisqu'il est de règle que, dans l'intrigue d'une pièce, on ne doit faire jouer aucun de ces ressorts subits dont le mobile n'est pas établi dès le premier acte, ou qui ne sont pas nécessairement amenés par la suite des événemens. Or, on voit que toute cette machine du quatrième acte était absolument épisodique et gratuite. Cependant la scène suivante, celle où Artémire voyait pour la première

fois son époux, soutint un moment la pièce. Cette scène, que nous avons encore, offre quelques endroits pathétiques. Mais le cinquième acte, loin de réparer les fautes des précédens, y en ajoutait de nouvelles. Philotas, non moins crédule que Cassandre, et moins excusable encore, ajoutait foi à cet amour prétendu d'Artémire pour ce misérable Ménas, et son amante avait bien de la peine à le dissuader. La pièce finissait par la mort de Pallante tué en combattant contre Philotas, qui était parvenu à soulever le peuple en faveur d'Artémire. Avant d'expirer, il rendait témoignage à sa vertu et à son innocence; mais Cassandre, détrompé trop tard, était blessé à mort dans ce même combat, et revenait sur le théâtre pour avouer ses injustices et unir Artémire à Philotas.

Il ne paraît pas qu'un fonds si vicieux fût racheté par le style : ce qu'on nous en a conservé n'est pas digne de l'auteur d'*Œdipe*. En général, le rôle d'Artémire est faiblement et incorrectement écrit : c'est d'ailleurs une imitation continuelle des tournures de Racine, et c'est ici que la réminiscence n'est pas couverte par le talent. Il se faisait pourtant reconnaître encore par quelques beautés. La pièce commençait par deux vers que tout le monde a retenus :

> Oui, tous ces conquérans rassemblés sur ce bord,
> Soldats sous Alexandre, et rois après sa mort,

Le second vers est sublime : Voltaire a voulu le remettre dans *Olympie*; mais il l'a coupé de manière à l'affaiblir beaucoup :

> Jurez-moi seulement, soldats du roi mon père,
> Rois après son trépas....

D'abord il était important que le même vers réunît les deux idées qui contrastent, et de plus, le nom d'Alexandre était absolument nécessaire, et n'est pas, à beaucoup près, remplacé par le *roi mon père* : tout l'effet du vers est attaché à ce grand nom d'Alexandre. En voici d'autres qui sont dans ce goût un peu froidement sentencieux, où l'auteur se laissait aller encore quelquefois, mais qui d'ailleurs sont bien tournés :

> Voilà quelle est souvent la vertu d'une femme.
> L'honneur peint dans ses yeux semble être dans son âme;
> Mais de ce faux honneur les dehors fastueux
> Ne servent qu'à couvrir la honte de ses feux.
> Au seul amant chéri prodiguant sa tendresse,
> Pour tout autre elle n'a qu'une austère rudesse;
> Et l'amant rebuté prend souvent pour vertu
> Les fiers dédains d'un cœur qu'un autre a corrompu.

On trouve aussi quelques endroits écrits avec noblesse et intérêt dans la scène d'explication entre Artémire et Cassandre, entre autres, celui-ci, qui pourtant n'est pas exempt de taches :

> Vous êtes mon époux : votre gloire m'est chère;
> Mon devoir me suffit, et ce cœur innocent
> Vous a gardé sa foi, même en vous haïssant.
> J'ai fait plus : ce matin, à la mort condamnée,
> J'ai pu briser les nœuds d'un funeste hyménée;
> Je tenais dans mes mains l'empire et votre sort;
> Si j'avais dit un mot on vous donnait la mort.
> Vos peuples indignés allaient me reconnaître :
> Tout m'en sollicitait; je *l'aurais* (1) *dû* peut-être.

(1) *Je l'aurais dû* ne se rapporte à rien par la construction.

Du moins, par votre exemple, instruite aux attentats,
J'ai pu *rompre des lois* (1) que vous ne gardez pas.
J'ai voulu cependant respecter votre vie;
Je n'ai considéré ni votre barbarie,
Ni mes *périls présens*, ni mes *périls passés* (2);
J'ai sauvé mon époux : vous vivez, c'est assez.
Le temps, qui *perce enfin la nuit* la plus obscure (3),
Peut-être éclaircira cette horrible *aventure* (4),
Et vos yeux, recevant une triste clarté,
Verront trop tard, un jour, luire la vérité.
Vous connaîtrez alors les maux que vous me faites,
Et vous en frémirez, tout tyran que vous êtes.

Telle est la difficulté des compositions dramatiques, qu'une seule idée fausse peut tromper le plus grand talent. Voltaire, persuadé que cette situation d'une femme innocente, victime d'un mari jaloux, pouvait par elle-même être la source d'un grand intérêt, s'y attacha pour la seconde fois dans *Mariamne*, qui est à peu près le même sujet qu'*Artémire*, quoique bien différemment traité. *Mariamne*, jouée en 1724, quatre ans après *Artémire*, fut d'abord plus malheureuse encore. *Artémire* avait eu quelques représentations : *Mariamne* tomba dès la première, de manière à n'être pas rejouée. *La Henriade*, qui venait de paraître en 1723, et qui avait jeté un grand éclat, pouvait consoler Voltaire de ses disgrâces au théâtre, si telle n'était pas l'excusable faiblesse des cœurs amoureux de la gloire, que pour eux le passé n'est rien, que le moment présent est tout, et que, s'il leur manque, il ne leur reste d'autre ressource que de s'élancer dans l'avenir.

Voltaire ne se rebuta pas; il passa une année à revoir sa *Mariamne*, et quand il la fit reparaître en 1725, elle eut du succès. Il était dû sans doute aux beautés de détail; car la pièce n'a pu se soutenir sur la scène, pas même lorsqu'en 1762 il y revint pour la troisième fois, et y fit encore des changemens assez considérables. C'est un des exemples qui peuvent nous convaincre qu'il y a dans certains sujets un vice essentiel qui ne peut pas être racheté par les plus beaux efforts du talent; et ce vice ne peut jamais être que le manque d'intérêt; car *Rodogune* est la preuve que le manque de vraisemblance peut être réparé par l'effet théâtral. Il faut chercher à quoi tient ce défaut d'intérêt dans un sujet qui en a chez les historiens, et dans une pièce dont l'exécution est aussi soignée que celle d'*Artémire* était négligée. *Mariamne* n'est pas une production indifférente aux amateurs de la poésie et du théâtre : si la multitude ne connaît guère les pièces que par leur effet sur la scène, ils ont un plaisir particulier à rendre justice à celles qui, sans obtenir ce succès, arrachent l'estime par les ressources du génie. Ils aiment à jouir de toutes les richesses qu'il a prodiguées sur un sol ingrat, à le suivre, à l'observer dans cette lutte qui a peu de juges, mais qui n'est infructueuse ni pour sa gloire ni pour notre instruction.

Nous connaissons plusieurs tragédies où la jalousie d'un époux est intéressante et tragique, à commencer par la plus ancienne de toutes, par *Othello*. Malgré les bizarreries monstrueuses et les folies dégoûtantes dont il est rempli, le fond de ce drame est attachant, et les fureurs de ce

---

(1) *Rompre des lois* est une expression impropre.

(2) La répétition et l'antithèse sont ici d'un style faible.

(3) On dit bien *percer la nuit des temps*; je ne crois pas qu'on puisse dire que *le temps perce la nuit*.

(4) *Aventure* est bien faible dans la bouche d'Artémire, quoique Rousseau ait pu dire que Circé *pleurait sa funeste aventure*; ce n'est pas Circé qui parle.

Maure, qui le portent jusqu'à donner la mort à une femme qu'il idolâtre, sont certainement le premier germe de cette inimitable *Zaïre*, d'ailleurs si prodigieusement supérieure au drame anglais. Mais Othello est passionnément aimé de Desdémona, et il est naturel de s'intéresser à l'union de deux cœurs tendres, si cruellement troublée par une fatale erreur qui les perd tous deux. La jalousie fait aussi le fond du caractère de Rhadamiste; mais il était aimé de Zénobie quand il devint son époux ; lui-même en était épris jusqu'à la fureur, et au moment où il se vit sur le point de la perdre, il aima mieux lui plonger un poignard dans le cœur que de se la voir enlever. Depuis ce temps, il a traîné ses jours dans le désespoir et le repentir ; Zénobie elle-même, quoique se croyant libre par la mort de Rhadamiste, qui, depuis long-temps, passe pour certaine ; Zénobie, quoique sensible à l'amour d'Arsame, quoique pénétrée d'horreur pour les crimes et les cruautés de Rhadamiste, ne se rappelle pas sans attendrissement l'excès de la passion qu'il a eue pour elle, et cet attendrissement est à son comble quand elle retrouve son époux, quand elle le revoit à ses pieds plein d'amour et de remords. Le spectateur s'intéresse à tous les sentimens qu'ils éprouvent, parce que ces sentimens sont partagés et réciproques, parce que les événemens qui les ont précédés, et les périls qui les accompagnent, sont également tragiques. C'est donc quand la jalousie fait le malheur de deux êtres qui tiennent l'un à l'autre, qu'elle fait naître la pitié et la terreur, qui sont les principes de tout effet dramatique. Mais peut-on les retrouver dans Hérode et Mariamne? Mariamne a toujours eu une invincible horreur pour Hérode, qui est l'assassin de son père, et dont les crimes n'ont pas été, comme ceux de Rhadamiste, l'effet d'une passion forcenée, mais d'une politique barbare. Mariamne a toujours été tourmentée par la sombre et injurieuse jalousie de son mari, jalousie sans objet, puisque Mariamne ne montre d'autre sentiment que l'obéissance à son devoir et la résignation à son malheur. Elle n'est donc que malheureuse, et ce n'est pas assez dans la tragédie, où tout personnage sur qui l'intérêt est porté doit nécessairement être passionné, de quelque manière que ce soit. Ce n'est pas tout : il faut que le spectateur puisse être ému de cette passion, puisse s'y prêter à un certain degré, l'excuser, la partager. La jalousie d'Hérode peut-elle obtenir cet effet? Que nous fait la jalousie d'un homme qui n'est point aimé, qui ne l'a pas été, qui ne peut pas, qui ne doit pas l'être, qui tourmente Mariamne pour la tourmenter, sans raisons que nous puissions admettre, sans espoir où nous puissions nous livrer ? Est-ce autre chose qu'une fantaisie féroce, une maladie, une démence qui nous révolte et nous fatigue? Et quand il envoie Mariamne à la mort sur les plus frivoles prétextes, est-ce autre chose qu'un bourreau qui frappe une victime sans défense? Il n'en peut résulter qu'une horreur froide, qui n'est point au nombre des impressions que nous allons chercher au théâtre.

Telle fut donc la principale erreur qui trompa Voltaire dans le choix de son sujet, il manquait à ce précepte si important de *l'Art poétique* :

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Il crut que l'innocence opprimée suffisait pour remplir ce but. Non, une situation purement passive n'est jamais théâtrale. Celle de Mariamne est absolument la même pendant cinq actes ; elle est toujours tranquillement résignée, et l'emportement d'Hérode est toujours gratuit. Les personnages secondaires ne sont pas mieux conçus. Salome, la sœur d'Hérode, est une intrigante subalterne, qui n'a d'autre objet, en persécutant et calomniant Mariamne, que d'avoir le premier crédit sur l'esprit de son frère. Dans les dernières corrections, l'auteur, pour lui donner de plus grands

motifs, a substitué au préteur romain Varus, qui était froidement amoureux de Mariamne, un Sohême, prince d'Ascalon, dont l'amour est aussi froid, mais qui pour cet amour abandonne Salome qu'il devait épouser. Ce Sohême est un philosophe de la secte des Esséniens. Voici comme il parle des principes de sa secte et des siens :

Non, d'un coupable amour je n'ai point les erreurs ;
La secte dont je suis forme en nous d'autres mœurs.
Ces durs Esséniens, stoïques de Judée,
Ont eu de la morale une plus noble idée.
Nos maîtres, les Romains, vainqueurs des nations,
Commandent à la terre, et nous aux passions.

Ces vers sont beaux ; mais ils suffiraient pour annoncer un caractère qui n'a rien de théâtral. Un homme qui se fait un devoir de *commander à ses passions* ne doit point parler d'amour. C'est en ce sens qu'on peut appliquer ce qu'a si bien dit Horace après Térence : « Ce qui par soi-même » n'admet ni règle ni mesure ne doit point être traité raisonnablement ». Ce qu'il nous faut au théâtre, ce n'est pas des hommes qui *commandent à leurs passions*, mais des hommes à qui *leurs passions commandent*. Voilà les quatre personnages principaux de la pièce : on voit qu'il n'y en a pas un dont la conception soit dramatique.

Il est possible que l'auteur ait été séduit par le grand succès qu'avait eu dans le siècle dernier *la Mariamne* de Tristan, et par la réputation dont elle avait joui ; mais c'était avant Corneille et Racine, et depuis ces deux grands hommes, le public, plus éclairé, était devenu plus difficile.

J'ai vu Voltaire se reprocher le temps qu'il croyait avoir perdu en s'obstinant à un sujet qui n'était pas heureux. Son âme insatiable de gloire eût voulu ne pas laisser une trace des pas qu'il avait faits dans la carrière qui ne fût marquée par des lauriers ; mais il se jugeait trop sévèrement. Ce n'est pas un temps perdu que celui qu'on emploie à un ouvrage que les connaisseurs lisent toujours avec plaisir, et ils savent gré à Voltaire de sa *Mariamne*, comme à Racine de son *Esther*. *Mariamne* est une des pièces où il s'est le plus approché de la pureté, de l'élégance et de l'harmonie de Racine. Voltaire en a fait plusieurs bien supérieures à celle-ci pour l'intérêt, mais dont la diction est moins soignée : elle en avait d'autant plus de besoin, que le vide de l'action s'y fait sentir d'un bout à l'autre, autant que le défaut d'intérêt. Les deux premiers actes ne contiennent rien que le projet de la fuite de Mariamne, dont Sohême se charge d'assurer les moyens. Hérode, qui arrive au troisième, n'avance pas encore l'action d'un pas, et tout se passe en discours. Il ne voit la reine qu'au quatrième, et cette scène est belle ; c'est la seule où il y ait du mouvement et de l'effet : malheureusement le vice radical du sujet devient plus sensible que jamais à la fin de cette éloquente scène, par la faiblesse trop évidente des motifs qui font revenir Hérode de l'attendrissement à la fureur. Au cinquième acte, il y a encore une scene très-noble, où Mariamne refuse de suivre Sohême, qui vient pour la sauver à main armée ; elle préfère son devoir à la vie ; mais cette vertu ne produit qu'une admiration tranquille, et le récit de sa mort a encore moins d'effet. Jetons les yeux sur quelques-unes des beautés qui rendent cet ouvrage estimable, malgré tout ce qui lui manque d'ailleurs.

La passion d'Hérode pour Mariamne est caractérisée avec autant de vérité que de force dans ces vers de la première scène, entre Salome et Mazaël :

Et ne craignez-vous plus ces charmes tout-puissans,
Du malheureux Hérode impérieux tyrans

Depuis près de cinq ans qu'un fatal hyménée
D'Hérode et de la reine unit la destinee,
L'amour prodigieux dont ce prince est épris
Se nourrit par la haine, et croit par le mépris.
Vous avez vu cent fois ce monarque inflexible
Déposer à ses pieds sa majesté terrible,
Et chercher dans ses yeux irrités ou distraits
Quelque regard plus doux qu'il ne trouvait jamais.
Vous l'avez vu frémir, soupirer et se plaindre,
La flatter, l'irriter, la menacer, la craindre,
Cruel dans son amour, soumis dans ses fureurs,
Esclave en son palais, héros partout ailleurs.
Que dis-je? en punissant une ingrate famille,
Fumant du sang du père, il adorait la fille;
Le fer encor sanglant, *et que vous excitez*
Était levé sur elle, et tombait à ses pieds.

Dans la même scène Salome se plaint que Mariamne lui enlève le cœur de Sohême.

MAZAEL.

Vous pensez en effet qu'une femme sévère,
Qui pleure encore ici son aïeul et son frère;
Et dont l'esprit hautain, qu'aigrissent ses malheurs,
Se nourrit d'amertume et vit dans les douleurs,
Recherche imprudemment le funeste avantage
D'enlever un amant qui sous vos lois s'engage.
L'amour est-il connu de son superbe cœur?

SALOME.

Elle l'inspire au moins, et c'est là mon malheur.

MAZAEL.

Ne vous trompez-vous point? Cette âme impérieuse,
Par excès de fierté, semble être vertueuse;
A vivre sans reproche elle a mis son orgueil.

SALOME.

Cet orgueil si vanté trouve enfin son écueil.
Que m'importe après tout que son âme hardie
De mon parjure amant flatte la perfidie,
Ou qu'exerçant sur lui son dédaigneux pouvoir,
Elle ait fait mes tourmens sans même le vouloir?
Qu'elle chérisse ou non le bien qu'elle m'enlève,
Je le perds, il suffit : sa fierté s'en élève;
Ma honte fait sa gloire : elle a dans mes douleurs
Le plaisir insultant de jouir de mes pleurs.

Le choix des expressions et des épithètes, les phrases qui tantôt procèdent périodiquement, tantôt sont coupés par des césures variées; l'harmonie qui naît du concours heureux des voyelles et des consonnes, tout donne à ces vers, et surtout aux huit derniers, un caractère d'élégance qu'on peut appeler racinien, et que j'ai cru devoir remarquer, d'autant plus que l'auteur les a faits en 1762, lors de la dernière reprise de *Mariamne*, à l'âge de soixante-huit ans. Les autres changemens ne sont pas tous, à beaucoup près, du même mérite; mais il paraît que, lors de la composition de *Mariamne*, Voltaire étudiait dans Racine l'élégante simplicité du style tragique, et l'art de la relever à propos par des figures nobles et naturelles.

Vous avez vu ma mère, au désespoir réduite,
Me presser en pleurant d'accompagner sa fuite.
Son esprit accablé d'une juste terreur,
Croit à tous les momens voir Hérode en fureur,

Encor tout dégouttant du sang de sa famille,
Venir à ses yeux même assassiner sa fille.
Elle veut à mes fils, menacés du tombeau,
Donner César pour père et Rome pour berceau.
On dit que l'infortune à Rome est protégee ;
Rome est le tribunal où la terre est jugée, etc.

Narbas confirme la reine dans ce projet :

Il est temps d'épargner un meurtre à votre époux,
Et d'éloigner du moins de ces tendres victimes
Le fer de vos tyrans et l'exemple des crimes, etc.

Tout le rôle de Varus, remplacé depuis par Sohême, était écrit avec le plus grand soin. Albin, confident de son amour pour Mariamne, lui rappelle le mépris qu'il avait montré pour les femmes romaines. Varus répond :

Dans nos murs corrompus ces coupables beautés
Offraient de vains attraits à mes yeux révoltés.
Je fuyais leurs complots, leurs brigues éternelles,
Leurs amours passagers, leurs vengeances cruelles.
Je voyais leur orgueil, accru du déshonneur,
Se montrer triomphant sur leur front sans pudeur,
L'altière ambition, l'intérêt, l'artifice,
La folle vanité, le frivole caprice,
Chez les Romains séduits prenant le nom d'amour,
Gouverner Rome entière, et régner tour à tour.

On remarqua dans ce morceau, qui semblait être, sous d'autres noms, la peinture des mœurs de la régence, le même esprit que nous avons vu dans *Œdipe* présenter des allusions aux circonstances du moment. Ce mérite est peu de chose, parce qu'il est toujours passager : un mérite plus réel, c'est que ce tableau satirique répandait plus d'intérêt sur le portrait de Mariamne, qui est peint avec le coloris le plus pur et le plus touchant.

L'univers était plein du bruit de ses malheurs ;
Son parricide époux faisait couler ses pleurs.
Ce roi, si redoutable au reste de l'Asie,
Fameux par ses exploits et par sa jalousie,
Prudent, mais soupçonneux, vaillant, mais inhumain,
Au sang de son beau-père avait trempé sa main.
Sur ce trône sanglant il laissait en partage
A la fille des rois la honte et l'esclavage.
Du sort qui la poursuit tu connais la rigueur :
Sa vertu, cher Albin, surpasse son malheur.
Loin de la cour des rois la vérité proscrite,
L'aimable vérité sur ses lèvres habite.
Son unique artifice est le soin généreux
D'assurer des secours aux jours des malheureux.
Son devoir est sa loi : sa tranquille innocence
Pardonne à son tyran, méprise sa vengeance,
Et près d'Auguste encore implore mon appui
Pour ce barbare époux qui l'immole aujourd'hui.

Ce style était d'un disciple de Racine, fait pour devenir son rival. Rien n'y ressent la contrainte ni l'effort : l'oreille est toujours flattée, et le langage s'élève au-dessus de la prose, sans ambition et sans audace. On dirait en prose : *Elle pardonne à son tyran ;* le poëte dit : *Sa tranquille innocence pardonne.* Ces sortes de figures, qui ornent la diction sans jamais l'enfler, sont celles dont l'usage peut être fréquent sans danger, et qui constituent l'élégance habituelle ; les figures hardies doivent

être plus rares, et naître du besoin ou de la passion. Salome, furieuse du retour d'Hérode, dont la promptitude a devancé Zarès qui portait l'ordre de la mort de Mariamne, peut dire sans blesser les convenances :

Zarès fut sur les eaux trop long-temps arrêté ;
La mer alors tranquille à regret l'a porté ;
Mais Hérode, en partant pour son nouvel empire,
Revole avec les vents vers l'objet qui l'attire,
Et les mers et l'amour, et Varus et le roi,
Le ciel, les élémens sont armés contre moi.

Il y a de l'éclat dans ces vers; il y a beaucoup de hardiesse dans cette figure :

La mer alors tranquille à regret l'a porté.

C'est prêter un sentiment à la mer et aux vents; mais la vérité n'est point blessée. Il est naturel à la colère et à la douleur de s'en prendre à tout, et prêter une intention même au hasard : ce n'est donc pas le poëte qui a voulu faire une figure, comme auparavant, lorsque Salome parlait des *sables mouvans;* c'est la passion du personnage qui en avait besoin pour s'exhaler. Qu'on examine toutes les figures dans cet esprit, on ne se méprendra guère sur le jugement qu'il en faut porter. J'insiste sur cet article, parce qu'il importe d'observer dans quels principes travaillait alors l'auteur, qui se modelait évidemment sur la versification de Racine. Les premiers ouvrages des grands écrivains ont été pour eux des études, et doivent aussi en être pour nous.

Remarquons encore que ces vers, qui ne sont d'aucun effet au théâtre, parce que l'on ne peut s'intéresser au personnage de Salome, pourraient en avoir beaucoup, s'ils étaient dans la bouche d'un personnage plus intéressant. Qu'une amante, qu'une mère dont la destinée aurait dépendu du plus ou moins de célérité d'un voyage, prononçât dans son désespoir ce vers,

La mer alors tranquille à regret l'a porté,

elle serait sûrement applaudie; on sentirait vivement la force de cette poésie, qui ajouterait à la force du sentiment; et cela nous prouve une autre vérité qui peut faire comprendre toute la difficulté, et en même temps tout le mérite de l'art dramatique, c'est que les plus grandes beautés de détail perdent leur effet sur le spectateur, si le caractère et la situation ne l'attachent pas, et qu'au contraire tout ressort, même les mots les plus simples, quand le spectateur est ému.

De même, dans le plan de *Mariamne*, si l'amour et la jalousie d'Hérode avaient pu exciter plus d'intérêt; si le caractère de ce prince; si les événemens qui ont précédé avaient pu nous faire désirer sa réunion avec son épouse, on eût été bien plus affecté de ce morceau où il confirme l'éloge que Varus faisait tout à l'heure de cette princesse, et se livre à un mouvement aussi noble que pathétique :

Ma sœur, que trop long-temps mon cœur a daigné croire,
Ma sœur n'aima jamais ma véritable gloire.
Plus cruelle que moi dans ses sanglans projets,
Sa main faisait couler le sang de mes sujets;
Les accablait du poids de mon sceptre terrible;
Tandis qu'à leurs douleurs Mariamne sensible,
S'occupant de leur peine, et s'oubliant pour eux,
Portait à son époux les pleurs des malheureux.
C'en est fait : je prétends, plus juste et moins sévère,
Par le bonheur public mériter de lui plaire.

Sion va respirer sous un règne plus doux.
Mariamne a changé le cœur de son époux ;
Et mes mains, de mon trône écartant les alarmes,
Des peuples opprimés vont essuyer les larmes.
Je veux sur mes sujets régner en citoyen,
Et gagner tous les cœurs pour mériter le sien.

Tout ce rôle d'Hérode est d'un coloris tragique, quoique placé dans un cadre qui ne l'est pas assez ; et la scène avec Mariamne, qui correspond à celle que nous avons vue tout à l'heure entre Artémire et Cassandre, prouve à la fois, et les progrès de l'auteur dans l'exécution des mêmes idées, et le talent qu'il montrait déjà pour le pathétique. Lorsqu'on a persuadé à Hérode que la fuite de Mariamne, projetée de concert avec Sohëme, est la suite d'un commerce criminel ; lorsque Salome et Mazaël craignent surtout qu'il ne veuille voir la reine dont il vient de prononcer l'arrêt de mort, les agitations d'une âme partagée entre l'amour et le ressentiment sont vivement tracées. C'est en vain qu'on lui répète :

Oubliez-la, Seigneur,
Calmez-vous.

HÉRODE.

Non, je veux la voir et la confondre ;
Je veux l'entendre ici, la forcer à répondre.
Qu'elle tremble en voyant l'appareil du trépas,
Qu'elle demande grâce et ne l'obtienne pas.

SALOME.

Quoi ! Seigneur, vous voulez vous montrer à sa vue !

HÉRODE.

Ah ! n'en redoutez rien : sa perte est résolue.
Vainement l'infidèle espère en mon amour :
Mon cœur à la clémence est fermé sans retour.
Loin de craindre ses yeux qui m'avaient trop su plaire,
Je sens que sa présence aigrira ma colère.
Gardes, que dans ces lieux on la fasse venir :
Je ne veux que la voir, l'entendre et la punir.

Ce sont là les illusions ordinaires de l'amour jaloux et irrité : on cherche à se justifier à soi-même ce besoin, toujours le premier de tous, de revoir celle qu'on s'efforce de haïr, et l'on ne fait éclater la fureur et la menace que pour couvrir la faiblesse dont on rougit, et qu'on ne veut pas avouer. Hérode reproche à la reine ses intelligences avec Sohëme : elle avoue qu'elle a voulu se soustraire à la cruauté d'un homme qui a versé le sang de tous les siens ; mais elle repousse avec une noble fierté les soupçons qui attaquent son innocence.

Il suffit de ma vie.
D'un si cruel affront cessez de me couvrir ;
Laissez-moi chez les morts descendre sans rougir.
N'oubliez pas du moins qu'attachés l'un à l'autre,
L'hymen qui nous unit joint mon honneur au vôtre.
Vo là mon cœur : frappez ; mais, en portant vos coups,
Respectez Mariamne, et même son époux.

HÉRODE.

Perfide, il vous sied bien de prononcer encore
Ce nom qui vous condamne et qui me déshonore.
Vos coupables dédains vous accusent assez,
Et je crois tout de vous, si vous me haïssez.

La réponse de Mariamne réunit toutes les convenances dramatiques. Si l'auteur ne lui eût donné que la juste fierté de l'innocence calomniée, la scène eût été froide. Mariamne ne peut non plus, sans se démentir,

montrer aucun sentiment pour un époux qui n'a jamais été pour elle que le tyran de sa femme et le bourreau de sa famille. Cependant elle ne veut pas le braver ; elle est mère, et craint pour ses enfans, et c'est pour eux seuls qu'elle croit devoir prendre quelque soin de sa vie. Il fallait donc qu'elle parvînt à toucher Hérode sans s'abaisser devant lui. Le poëte a su la faire parler de manière qu'en rappelant tous les crimes de son époux sans trop d'amertume, elle lui fait sentir qu'elle eût été capable d'affection pour lui, s'il avait su la mériter, et sans descendre à aucune prière pour elle-même, elle tire tous ses moyens de la tendresse maternelle, qui suffit pour donner à tout de la noblesse, et de l'intérêt.

Quand vous me condamnez, quand ma mort est certaine,
Que vous importe, hélas ! ma tendresse ou ma haine ?
Et quel droit désormais avez-vous sur mon cœur,
Vous qui l'avez rempli d'amertume et d'horreur ;
Vous qui depuis cinq ans insultez à mes larmes,
Qui marquez sans pitié mes jours par mes alarmes ;
Vous de tous mes parens destructeur odieux ;
Vous teint du sang d'un père expirant à mes yeux ?
Cruel ! ah ! si du moins votre fureur jalouse
N'eût jamais attenté qu'aux jours de votre épouse,
Les cieux me sont témoins que ce cœur tout à vous
Vous chérirait encore en mourant par vos coups.
Mais qu'au moins mon trépas calme votre furie ;
N'étendez point mes maux au-delà de ma vie.
Prenez soin de mes fils, respectez votre sang ;
Ne les punissez pas d'être nés dans mon flanc.
Hérode, ayez pour eux des entrailles de père :
Peut-être un jour, hélas ! vous connaîtrez leur mère.
Vous plaindrez, mais trop tard, ce cœur infortuné
Que seul dans l'univers vous avez soupçonné ;
Ce cœur qui n'a point su, trop superbe peut-être,
Déguiser ses douleurs et ménager un maître,
Mais qui jusqu'au tombeau conserva sa vertu,
Et qui vous eût aimé, si vous l'aviez voulu.

Ce morceau touchant produit une révolution dans le cœur d'Hérode.

Qu'ai-je entendu ? quel charme et quel pouvoir suprême
Commande à ma colère et m'arrache à moi-même ?
Mariamne !....

MARIAMNE.

Cruel !

HÉRODE.

O faiblesse ! ô fureur !

MARIAMNE.

De l'état où je suis voyez du moins l'horreur.
Otez-moi par pitié cette odieuse vie.

HÉRODE.

Ah ! la mienne à la vôtre est pour jamais unie.
Je me rends, c'en est fait, bannissez votre effroi ;
Puisque vous m'avez vu, vous triomphez de moi.
Vous n'avez plus besoin d'excuse et de défense ;
Ma tendresse pour vous vous tient lieu d'innocence.
En est-ce assez, ô ciel ! en est-ce assez, amour ?
C'est moi qui vous implore, et qui tremble à mon tour.
Serez-vous aujourd'hui la seule inexorable ?
Quand j'ai tout pardonné, serai-je encor coupable ?
Mariamne, cessons de nous persécuter ;
Nos cœurs ne sont-ils faits que pour se détester ?

Nous faudra-t-il toujours redouter l'un et l'autre?
Finissons à la fois ma douleur et la vôtre.
Commençons sur nous-mêmes à régner en ce jour,
Rendez-moi votre main, rendez-moi votre amour.

MARIAMNE.

Vous demandez ma main! juste ciel que j'implore,
Vous savez de quel sang la sienne fume encore?

HERODE.

Eh bien! j'ai fait périr et ton père et mon roi;
J'ai répandu son sang pour régner avec toi.
Ta haine en est le prix, ta haine est légitime;
Je n'en murmure point, je connais tout mon crime.
Que dis-je? Son trépas, l'affront fait à tes fils,
Sont les moindres forfaits que mon cœur ait commis.
Hérode a jusqu'à toi porté sa barbarie;
Durant quelques momens je t'ai même haïe;
J'ai fait plus : ma fureur a pu te soupçonner,
Et l'effort des vertus est de me pardonner.
D'un trait si généreux ton cœur seul est capable.
Plus Hérode à tes yeux doit paraître coupable,
Plus ta grandeur éclate à respecter en moi
Ces nœuds infortunés qui m'unissent à toi.
Tu vois où je m'emporte et quelle est ma faiblesse;
Garde-toi d'abuser du trouble qui me presse.
Cher et cruel objet d'amour et de fureur,
Si du moins la pitié peut entrer dans ton cœur,
Calme l'affreux désordre où mon âme s'égare.
Tu détournes les yeux.... Mariamne....

MARIAMNE.

Ah, barbare!
Un juste repentir produit-il vos transports,
Et pourrai-je en effet compter sur vos remords?

HERODE.

Oui, tu peux tout sur moi, si j'amollis ta haine.
Hélas! ma cruauté, ma fureur inhumaine,
C'est toi qui dans mon cœur as su la rallumer;
Tu m'as rendu barbare en cessant de m'aimer.

C'est là certainement de l'éloquence tragique. Je ne suis pas surpris que cette scène et les beaux détails répandus dans le reste de la pièce aient fait d'autant plus de plaisir à la reprise de 1725, que l'on pouvait juger d'une année à l'autre les efforts de l'auteur pour se relever dans un sujet où il avait d'abord totalement échoué. Mais pourquoi ce succès, qui était la juste récompense du travail et de la docilité, n'a-t-il pu être durable? Vous allez en voir la raison. Je fus témoin de la reprise de cette pièce en 1762, et, quoique fort jeune, je fus assez frappé de ce qui s'y passa pour ne l'avoir jamais oublié. Le vide d'action dans les trois premiers actes les fit accueillir froidement : les beautés du style avaient pu les faire applaudir dans la nouveauté, mais alors la pièce était connue depuis long-temps; et il faut observer que ces sortes de beautés, qui attirent d'abord beaucoup d'applaudissemens lorsqu'elles sont nouvelles, perdent bientôt de leur effet au théâtre, si elles ne sont pas attachées à un fonds tragique, la seule chose qui agisse en tout temps sur les spectateurs, et qui mette constamment en valeur tous les autres genres de beautés. Au quatrième acte, la scène que vous venez d'entendre, jouée par l'inimitable Lekain, et par une actrice digne de jouer avec lui, mademoiselle Clairon, fit un plaisir général. Voici comme elle se termine : un garde vient dire à Hérode :

. . . . Seigneur, tout le peuple est en armes;
Dans le sang des bourreaux il vient de renverser
L'échafaud que Salome a déjà fait dresser.
Au peuple, à vos soldats Sohême parle en maître;
Il marche vers ces lieux, il vient, il va paraître.

HERODE.

Quoi! dans le moment même où je suis à vos pieds,
Vous auriez pu, perfide!....

MARIAMNE.

Ah! Seigneur! vous croiriez....

HERODE.

Tu veux ma mort? Eh bien! je vais *remplir ta haine;*
Mais au moins dans ma tombe il faut que je t'entraîne,
Et qu'unis malgré toi.... Qu'on la garde, soldats, etc.

Il s'éleva un murmure universel à cet endroit, qui montrait tout le faible de l'ouvrage, et de quel frivole prétexte l'auteur se servait pour amener la mort de Mariamne, commandée par le sujet. En effet, qu'est-il arrivé qui puisse motiver cette nouvelle fureur d'Hérode? Il a pardonné la fuite de Mariamne, et certes il ne croit pas que Sohême en soit aimé; car c'est la seule chose qu'il n'eût pas pardonnée. L'attendrissement a succédé à la vengeance; et la vengeance revient parce que le peuple a renversé l'échafaud, parce que Sohême a pris les armes. Mais peut-il penser que ce soit la faute de Mariamne, et qu'elle soit complice de ce qu'on veut faire pour elle? Cet excès de prévention serait probable, si Hérode était représenté dans la pièce tel qu'il l'est dans l'histoire, d'un caractère toujours inflexible, toujours armé de soupçons et de rigueurs, et ne cherchant qu'à punir; mais on l'a vu, dans tout son rôle, susceptible de mouvemens tendres, de pitié, de remords; il a rendu justice à toutes les vertus de son épouse; il est dans ce même moment à ses pieds, versant des larmes de l'amour et du repentir. Il est évident que, pour le faire revenir de si loin, il faut autre chose qu'un échafaud renversé dans l'instant où il ne songe plus à y envoyer Mariamne, et qu'un soulèvement excité par Sohême, qu'il ne croit point l'amant de sa femme. Plus on venait d'être ému de la scène des deux époux, plus cette révolution invraisemblable dut refroidir tout le reste de la pièce, où l'on ne voyait plus dans Hérode qu'une barbarie gratuite, qui devenait encore plus odieuse quand Mariamne, au cinquième acte, aimait mieux mourir que d'accepter le secours de Sohême; et, par une autre conséquence non moins fâcheuse et non moins nécessaire, cette générosité de Mariamne touchait fort peu parce que l'objet en était trop indigne. La pièce, dans les deux représentations suivantes, ne se releva pas, et depuis elle n'a pas reparu.

Peut-être demandera-t-on pourquoi l'auteur ne corrigeait pas cette faute si visiblement indiquée. C'est que ce sont de ces fautes qu'on ne peut corriger qu'en faisant un autre plan. La préface, où l'auteur rend compte de celui qu'il avait suivi d'abord, et qu'il condamne lui-même, peut nous convaincre que ce sujet était fait pour le conduire d'écueil en écueil. Voici comme il s'explique sur la manière dont il avait conformé son premier plan aux idées établies par l'histoire. « Hérode parut, dans cette » pièce, cruel et politique, tyran de ses sujets, de sa famille, de sa fem» me, plein d'amour pour Mariamne, mais plein d'un amour barbare » qui ne lui inspirait pas le moindre repentir de ses fureurs. Je ne donnai » à Mariamne d'autre sentiment qu'un orgueil imprudent et qu'une haine » inflexible pour son mari...... Qu'arriva-t-il de tout cet arrangement? » Mariamne intraitable n'intéressa point; Hérode, n'étant que criminel, » révolta ». Voltaire blâme ce plan, et il a bien raison; il était mauvais

de tout point, ne pouvant produire aucune espèce d'émotion; il nous fait concevoir pourquoi la pièce, à ce que nous dit l'auteur, fut à peine achevée. Il ajoute : Pour plaire, Hérode devait émouvoir la pitié : il » fallait que l'on détestât ses crimes, que l'on plaignît sa passion, qu'on » aimât ses remords.... Si l'on veut que Mariamne intéresse, ses repro- » ches doivent faire espérer une réconciliation, sa haine ne doit pas pa- » raître toujours inflexible ».

Il a raison, et cette refonte de ces deux principaux caractères prouve qu'il avait su profiter des lumières que donne la perspective du théâtre. Mais il ne prit pas garde que, dans un sujet historique, on ne peut modifier les caractères que jusqu'au point où ils peuvent s'adapter à une action connue et à des résultats donnés. Or, il y en a ici deux indispensables : il faut que Mariamne meure, et qu'elle ne soit point coupable : l'histoire, sur ces deux points, ne peut pas être contredite. Mais s'il faut qu'Hérode intéresse en faisant mourir une femme innocente, il faut donc qu'il soit trompé de manière que son erreur fasse excuser sa cruauté ; et, cela posé, on ne pouvait plus se contenter de suggestions vagues et de soupçons aussitôt détruits que formés. Un système entier d'artifice, bâti sur un fait capital, devait être le nœud de l'intrigue, et il n'y en a d'aucune espèce dans *Mariamne*. Celle de Tristan était positivement accusée de poison ; et un scélérat, gagné par Salome, déposait qu'il avait reçu d'elle un breuvage pour faire mourir le roi. Ce nœud, dans la pièce de *Tristan*, est formé sans aucun art : Voltaire pouvait aisément y en mettre beaucoup davantage. Je ne sais si, même en établissant la vraisemblance, il serait parvenu à produire de l'intérêt : tout ce que je voulais faire voir, c'est que le changement de son plan aurait dû suivre celui de ses caractères, et qu'il lui fallait absolument une autre intrigue pour éviter les fautes qui sont restées dans sa pièce, et qui, sans cela, ne pouvaient pas en être ôtées ; car, après la réconciliation dont il a rendu Hérode capable, que voudrait-on qu'il mît à la place de cet échafaud renversé et de cette émeute excitée par Sohême ? Comment amener le dénoûment, comment motiver cette condamnation qui est nécessaire ? Au point où en est la pièce, il ne peut plus y avoir que de mauvaises raisons pour faire périr Mariamne ; et ce qui résulte de cette discussion, c'est que, quand on s'est trompé dans la première conception, dans l'idée mère d'un ouvrage, les fautes ensuite sont comme nécessitées, et l'on n'a plus guère que le choix des inconvéniens.

La tragédie de *Mariamne* finit par un morceau remarquable, en ce que, depuis les beaux jours du théâtre français, c'était la première fois qu'on avait hasardé d'y représenter le désespoir porté jusqu'au délire complet, quoique passager ; car les Anglais seuls avaient imaginé de mettre sur la scène une tête aliénée pendant cinq actes (1). Voltaire emprunta de Tristan cette idée très-heureuse de donner à Hérode, désespéré de son crime, un instant d'aliénation. Il tombe, après un accès de rage, dans une espèce de stupeur, une sorte d'anéantissement dont il ne sort que pour demander Mariamne dont il a oublié la mort. Tristan a tout gâté, il est vrai, en le faisant revenir trois fois à ce même oubli : Voltaire y a mis la mesure convenable. Hérode, furieux contre lui-même, veut se percer de son épée : on l'arrête, on le désarme ; il s'écrie :

Quoi ! vous me retenez ! Quoi ! citoyens perfides,
Vous arrachez ce fer à mes mains parricides !
Ma chère Mariamne, arme-toi, punis moi ;
Viens déchirer ce cœur qui brûle encore pour toi,
Je me meurs.
(*Il tombe dans un fauteuil.*)

(1) Dans une des pièces les plus absurdes de Shakespeare, *le roi Léar*.

Un des officiers, Narbas, dit :

De ses sens il a perdu l'usage;
Il succombe à ses maux.

Maintenant je suppose que la passion d'Hérode eût produit beaucoup plus qu'une émotion momentanée, détruite à la fin de la scène même qui l'a fait naître ; que pendant cinq actes il eût porté dans les cœurs cet intérêt qui s'accroît de scène en scène, je crois que la dernière, tel[le que Vol]taire l'a faite, eût pu y mettre le comble.

HÉRODE, *revenant à lui.*

Quel funeste nuage
S'est répandu soudain sur mes esprits troublés !
D'un sombre et noir chagrin mes sens sont accablés.
D'où vient qu'on m'abandonne au trouble qui me gêne ?
Je ne vois point ma sœur, je ne vois point la reine.
Vous pleurez, vous n'osez vous approcher de moi !
Triste Jérusalem, tu fuis devant ton roi !
Qu'ai-je donc fait ? Pourquoi suis-je en horreur au monde ?
Qui me délivrera de ma douleur profonde ?
Par qui ce long tourment sera-t-il adouci ?....
Qu'on cherche Mariamne, et qu'on l'amène ici.

NARBAS.

Mariamne, Seigneur ?

HÉRODE.

Oui, je sens que sa vue
Va rendre un calme heureux à mon âme éperdue.
Toujours devant ses yeux, que j'aime et que je crains,
Mon cœur est moins troublé, mes jours sont plus sereins.
Déjà même à son nom mes douleurs s'affaiblissent ;
Déjà de mon chagrin les ombres s'éclaircissent.
Qu'elle vienne.

NARBAS.

Seigneur....

HÉRODE.

Je veux la voir.

NARBAS.

Hélas !
Avez-vous pu sitôt oublier son trépas ?

HÉRODE.

Cruel, que dites-vous ?

et il revient à la fois à la raison et au désespoir. Il me semble que cet oubli de soi-même, qui ne donne à l'infortune un moment de calme que pour la rendre ensuite plus à plaindre, est d'un effet théâtral ; mais il suffit qu'on l'ait imaginé une fois pour qu'il ne soit plus permis d'employer le même moyen ; car où serait le mérite de s'en servir une seconde fois ? On sent qu'il est trop aisé de faire délirer un personnage, et l'idée de faire du délire une beauté ne peut être louable que dans celui qui l'a conçue le premier.

Une particularité qui distingue la tragédie de *Mariamne*, c'est qu'une des scènes les mieux écrites ne se trouve plus que dans les variantes de la dernière édition, où elle est imprimée telle qu'elle fut jouée à la première représentation. Elle n'a été récitée qu'une fois au théâtre, et par conséquent elle est assez peu connue pour qu'il ne soit pas hors de propos de la rappeler ici. Mais auparavant écoutons l'auteur, et les raisons qu'il a eues de la supprimer. « Je ménageais une entrevue entre Hérode et Varus, » dans laquelle je fis parler ce préteur avec la hauteur *qu'on s'imagine* que

» les Romains affectaient avec les rois.... Cette entrevue rendit Hérode méprisable ». Il conclut que ce prince ne devait point voir du tout Varus. « Si Varus, dit-il, parle à ce prince avec hauteur, il l'humilie, et il ne faut point avilir un personnage qui doit intéresser. S'il lui » parle avec politesse, ce n'est qu'une scène de compliment, qui serait » d'autant plus froide qu'elle serait inutile ». Ces raisons sont fondées sur une exacte connaissance du théâtre. Telle est la grandeur romaine, que tout paraît petit devant elle : il convient donc de ne mettre en scène avec les Romains un personnage principal que lorsqu'il peut les haïr et les braver impunément, comme Nicomède, comme Pharasmane. Deux de nos grands tragiques ont échoué au même écueil dans un sujet qui les séduisit tous les deux, dans *Sophonisbe*, où le héros de la pièce, Massinisse, est inévitablement avili devant Scipion ; ce qui rend le sujet impraticable.

Voltaire eut donc raison de supprimer la scène d'Hérode avec Varus ; mais quand il parle de *cette hauteur qu'on s'imagine que les Romains affectaient avec les rois*, sans doute il ne prétend s'inscrire en faux que contre l'*affectation* de cette hauteur, telle qu'on l'a reprochée quelquefois à Corneille ; et il est bien vrai que toute *affectation* est l'opposé de la grandeur, car on n'affecte que ce qu'on n'a pas ou ce qu'on n'est pas en effet. La hauteur des Romains était réelle : elle tenait à une véritable supériorité, celle du caractère national et politique, du gouvernement et de la discipline. Mais c'est précisément parce qu'ils étaient grands que cette grandeur s'énonçait toujours avec simplicité. Ils dictaient des lois, parce qu'ils le pouvaient, mais sans arrogance, sans injure, sans mépris ; et ce n'était pas seulement en eux un sentiment juste de la grandeur, c'était aussi une politique très-habile. Ils ne renonçaient pas à se faire un ami utile de celui même qu'ils auraient convaincu d'être un ennemi impuissant, et ils savaient que la haine est irréconciliable dans le cœur du faible qu'on a eu la lâcheté d'humilier. Aussi recueillaient-ils le fruit de cette haute sagesse : ils reçurent en tout temps les plus grands services des rois dont ils avaient honoré le mérite et ménagé l'amitié, et cette amitié fut à l'épreuve des conjonctures les plus critiques. A l'égard d'Hérode en particulier, il était d'autant plus naturel que le préteur Varus le traitât avec la *hauteur romaine*, que cet arabe usurpateur ne tenait sa couronne uniquement que de la protection d'Auguste, qui estimait ses talens et qui méprisait ses vices. On voit dans l'histoire qu'au fond la royauté d'Hérode était une espèce de magistrature très-dépendante et très-subordonnée. Le seul nom de César était tout dans la Judée comme ailleurs, et peu de temps après Hérode, tout le pays fut réduit en province romaine. Venons maintenant à cette scène où Voltaire, quoi qu'il en dise, a fait parler un Romain comme il devait parler :

HÉRODE.

Avant que sur mon front je mette la couronne
Que m'ôta la fortune et que César me donne,
Je viens en rendre hommage au héros dont la voix
De Rome en ma faveur a fait pencher le choix.
De vos lettres, Seigneur, les heureux témoignages
D'Auguste et du sénat m'ont gagné les suffrages ;
Et pour premier tribut, j'apporte à vos genoux
Un sceptre que ma main n'eût point porté sans vous.
Je vous dois encor plus : vos soins, votre présence,
De mon peuple indocile ont dompté l'insolence.
Vos succès m'ont appris l'art de le gouverner,
Et m'instruire était plus que de me couronner.
Sur vos derniers bienfaits excusez mon silence :
Je sais ce qu'en ces lieux a fait votre prudence,

Et trop plein de mon trouble et de mon *repentir* (1),
Je ne puis qu'à vos yeux que me taire et *souffrir*.

VARUS.

Puisqu'aux yeux du sénat vous avez trouvé grâce,
Sur le trône aujourd'hui reprenez votre place.
Régnez, César le veut. Je remets en vos mains
L'autorité qu'aux rois permettent les Romains.
J'ose espérer de vous qu'un règne heureux et juste
Justifiera mes soins et les bontés d'Auguste.
Je ne me flatte pas de savoir enseigner
A des rois tels que vous le grand art de régner.
On vous a vu long-temps, dans la paix, dans la guerre,
En donner des leçons au reste de la terre.
Votre gloire, en un mot, ne peut aller plus loin.
Mais il est des vertus dont vous avez besoin.
Voici le temps surtout que, sur ce qui vous touche,
L'austère vérité doit passer par ma bouche;
D'autant plus qu'entouré de flatteurs assidus,
Puisque vous êtes roi, vous ne l'entendrez plus.
On vous a vu long-temps, respecté dans l'Asie,
Régner avec éclat, mais avec barbarie,
Craint de tous vos sujets, admiré, mais haï,
Et par vos flatteurs même à regret obéi.
Jaloux d'une grandeur avec peine achetée,
Du sang de vos parens vous l'avez cimentée.
Je ne dis rien de plus: mais vous devez songer
Qu'il est des attentats que César peut venger;
Qu'il n'a point en vos mains mis le pouvoir suprême
Pour régner en tyran sur un peuple qu'il aime;
Et que du haut du trône un prince, en ses états,
Est comptable aux Romains du moindre de ses pas.
Croyez-moi, la Judée est lasse de supplices;
Vous en fûtes l'effroi, soyez-en les délices.
Vous connaissez le peuple: on le change en un jour;
Il prodigue aisément sa haine et son amour:
Si la rigueur l'aigrit, la clémence l'attire.
Enfin souvenez-vous, en reprenant l'empire,
Que Rome à l'esclavage a pu vous destiner,
Et du moins apprenez de Rome à pardonner.

HÉRODE.

Oui, Seigneur, il est vrai que les destins sévères
M'ont souvent arraché des rigueurs nécessaires.
Souvent, vous le savez, l'intérêt des états
Dédaigne la justice *et veut des attentats.* (2)
Rome, que l'univers avec frayeur contemple,
Rome, dont vous voulez que je suive l'exemple,
Aux rois qu'elle gouverne a pris soin d'enseigner
Comme il faut qu'on la craigne et comme il faut régner.
De ses proscriptions nous gardons la mémoire:
César même, César, au comble de la gloire,
N'eût point vu l'univers à ses pieds prosterné,
Si sa bonté facile eût toujours pardonné.
Ce peuple de rivaux, d'ennemis et de traîtres,
Ne pouvait....

---

(1) Mauvaises rimes.

(2) Oui, dans les tyrans.

VARUS.

Arrêtez, et respectez vos maîtres :
Ne leur reprochez point ce qu'il ont réparé ;
Et du sceptre aujourd'hui par leurs mains honoré,
Sans rechercher en eux cet exemple funeste,
Imitez leurs vertus, oubliez tout le reste.
Sur votre trône assis, ne vous souvenez plus
Que des biens que sur vous leurs mains ont répandus.
Gouvernez en bon roi, si vous voulez leur plaire.
Commencez par chasser ce flatteur mercenaire,
Qui du masque imposant d'une feinte bonté
Cache un cœur ténébreux par le crime infecté.
C'est lui qui le premier écarta de son maître
Des cœurs infortunés qui vous cherchaient peut-être.
Le pouvoir odieux dont il est revêtu
A fait fuir devant vous la timide vertu :
Il marche accompagné de délateurs perfides,
Qui des tristes Hébreux, inquisiteurs avides,
Par cent rapports honteux, par cent détours *abjects*,
Trafiquent avec lui du sang de vos *sujets* (1).
Cessez, n'honorez plus leurs bouches criminelles
D'un prix que vous devez à des sujets fidèles.
De tous ces délateurs le secours tant vanté
Fait la honte du trône, et non sa sûreté.
Pour Salome, Seigneur, vous devez la connaître ;
Et si vous aimez tant à gouverner en maître,
Confiez à des cœurs plus fidèles pour vous
Ce pouvoir souverain dont vous êtes jaloux.
Après cela, Seigneur, je n'ai rien à vous dire :
Reprenez désormais les rênes de l'empire ;
De Tyr à Samarie allez donner la loi :
Je vous parle en Romain, songez à vivre en roi.

Cette scène annonçait l'auteur de *Brutus*, de *la Mort de César*, de *Rome sauvée*. Un des mérites qu'il y faut observer, c'est qu'Hérode y est à peu près ce qu'il peut être. Il conserve une sorte de dignité jusque dans ses soumissions politiques, et la tournure ironique de sa réponse, quand il rappelle les proscriptions des Romains, est ménagée avec art. Il est là tel qu'il se vante d'avoir été dans Rome, lorsque dans la scène suivante, qui n'est aussi que dans les variantes de la pièce, il rend compte de la conduite qu'il a tenue pour plaire à César.

Tu vois ce qu'il m'en coûte, et sans doute on peut croire
Que le joug des Romains *offense assez* ma gloire.
Mais je règne à ce prix : leur orgueil fastueux
Se plaît à voir les rois s'abaisser devant eux.
Leurs dédaigneuses mains jamais ne nous couronnent
Que pour mieux avilir les sceptres qu'ils nous donnent,
Pour avoir des sujets qu'ils nomment souverains,
Et sur des fronts sacrés signaler leurs dédains.
Il m'a fallu dans Rome, avec ignominie,
Oublier cet éclat tant vanté dans l'Asie.
Tel qu'un vil courtisan, dans la foule jeté,
J'allais des affranchis caresser la fierté ;
J'attendais leur momens, je briguais leurs suffrages,
Tandis qu'accoutumés à de pareils hommages,
Au milieu de vingt rois à leur cour assidus,
A peine ils remarquaient un monarque de plus.

(1) Rime insuffisante.

Je vis César enfin ; je sus que son courage
Méprisait tous ces rois qui briguaient l'esclavage.
Je changeai ma conduite : une noble fierté
De mon rang avec lui soutint la dignité.
Je fus grand sans audace, et soumis sans bassesse.
César m'en estima ; j'en acquis sa *tendresse* ;
Et bientôt dans sa cour, appelé par son choix,
Je marchai distingué dans la foule des rois.
Ainsi, selon les temps, il faut qu'avec souplesse
Mon courage docile ou s'élève, ou s'abaisse.
Je sais dissimuler, me venger et souffrir ;
Tantôt parler en maître, et tantôt obéir,
Ainsi j'ai subjugué Solime et l'Idumée ;
Ainsi j'ai fléchi Rome à ma perte animée ;
Et toujours enchaînant la fortune à mon char,
J'étais l'ami d'Antoine, et le suis de César.

Il n'y a qu'un maître dans l'art d'écrire qui puisse rejeter de pareils morceaux dans les variantes, et il n'y a point d'écrivain qui ne pût s'en faire honneur.

Observations sur le style de Mariamne.

1 Jusques à son retour est *du moins* affermie.
. . . .
Madame, il est temps que *du moins* ma présence....

Deux fois *du moins* en quatre vers, surtout au commencement d'une pièce, c'est un défaut d'attention d'autant plus singulier, que c'est en revoyant ces premiers vers que l'auteur a commis cette faute, qui d'abord n'y était pas.

2 Le fer encor sanglant, *et que vous évitiez*,
Était levé sur elle et tombait à ses pieds......

Il était d'autant plus nécessaire de corriger le dernier hémistiche, que le second vers est fort beau.

3 La jalousie *éclaire*, et l'amour se décèle...

Éclaire, sans régime, est inélégant, et ce vers est faible. La même faiblesse de style se fait remarquer dans ces deux vers qu'on trouve un peu plus bas :

Phérore fut chargé du *ministère affreux*
D'immoler cet objet de *ses horribles feux*.

La ressemblance des deux hémistiches en épithètes, et le mot *affreux*, répété trois fois en peu de vers, prouvent que l'auteur ne soigna pas assez les derniers changemens qu'il fit à cette pièce.

4 Tout hymen à mes yeux *est horrible et funeste*.
. . . .
J'ai veillé sur des jours *si chers, si déplorables*...

Toujours trop d'épithètes, et *funeste* est moins fort qu'*horrible*, ce qui est encore un défaut.

5 . . . . *Pense encor maintenir*
Le pouvoir emprunté qu'elle *peut retenir*

Même défaut que ci-dessus : pléonasmes et chevilles.

6 Pour adoucir les traits par vous-même *portés*.

Termes impropres. On *porte* des coups, et non pas des *traits*.

7 Je vois qu'il est des temps où tout l'effort humain
Tombe sous la fortune et se *débat* en vain,

Où la prudence échoue, où l'art nuit *à soi-même*;
Et je sens ce pouvoir invincible et suprême,
Qui se joue à son gré, dans nos climats *voisins*,
De leurs sables mouvans comme de nos destins.

Ces vers réunissent toutes les sortes de fautes. Un *effort* ne peut ni *tomber* ni *se débattre*. *Soi-même* ne peut s'employer que dans un sens indéfini, à moins d'y joindre *se* qui rend le verbe réciproque, *où l'art se nuit à soi-même*. *Voisins* est une cheville très-vicieuse: et quel rapport entre les destinées de Salome et les *sables mouvans* de l'Arabie? En général, tous ces changemens faits en 1762 se sentent trop de la faiblesse de l'âge, et ne pouvaient pas réparer le vice du sujet, quand même ils auraient été meilleurs.

Malheureux qui *n'attend* son bonheur que *du temps*.

C'est encore un vers d'une dureté choquante. Il n'est jamais permis de faire rimer ainsi les deux hémistiches.

8 Je veux me présenter aux *rois des souverains*.

Mauvaise expression. On trouve dans *Rome sauvée*, *les souverains des rois*, en parlant de ces mêmes Romains, et cela est beaucoup meilleur, parce que le mot de *souveraineté* emporte une idée de suprématie plus étendue que celui de *royauté*.

9 En me rendant *plus craint*, m'a fait plus misérable.

Ce participe est placé dans cette phrase plus mal encore pour la construction que pour l'oreille. On dirait bien *ma rigueur me rendant plus à craindre*, mais non pas *plus craint*. On doit en sentir aisément les raisons: c'est que *craint* est un participe, et non pas un adjectif, et que rendre ne peut régir qu'un adjectif.

10 Madame, *en se vengeant*, le roi *va vous venger*.

Vers chargé de consonnances.

11 Loin de ces tristes lieux, témoins *de votre outrage*...

Hémistiche dur.

12 Son mépris pour ma race et ses *altiers murmures*.

Altier est du nombre de ces épithètes qui ne se placent point indifféremment avant ou après le substantif. On dirait bien ce *prince altier*, cette *femme altière*, et non pas cet *altier prince*, cette *altière femme*. C'est au goût à faire cette distinction en consultant l'oreille et l'usage, seules règles en pareil cas.

13 Mais parlez, défendez votre indigne *retraite*.

Terme impropre: votre *fuite* était ici le mot nécessaire.

14 Que ton crime et le mien soient *noyés* dans mes larmes.

Mauvaise expression.

15 . . . . Eh bien! je vais *remplir ta haine*....

Impropriété de terme que l'on retrouve ailleurs. L'auteur a souvent abusé de ce mot *remplir*. On satisfait, on assouvit la haine, on ne la *remplit* pas.

16 Et du moins à demi mon bras vous a *vengé*.

C'est un solécisme. La grammaire exige qu'en parlant à une femme on dise mon bras vous a *vengée*. C'est une règle sans exception, et ces sortes de fautes sont sans excuse, parce qu'il n'y a ici ni licence poétique, ni hardiesse de style, ni aucune des raisons qui autorisent quelquefois à sacrifier la grammaire à la poésie. Voltaire a commis plusieurs fois cette même faute.

SECTION III.

Brutus.

Un séjour de plusieurs années que Voltaire fit en Angleterre, depuis 1726 jusqu'en 1729, et une étude approfondie de la littérature anglaise, alors presque inconnue en France, dûrent avoir une influence très-marquée sur un génie que la liberté de penser devait développer, sur une imagination prompte à saisir de nouveaux objets, sur un esprit avide de tout ce qui pouvait l'enrichir. Quatre tragédies qu'il donna successivement depuis son retour, *Brutus*, *Eriphile*, *Zaïre* et *la mort de César*, se sentaient plus ou moins du sol étranger qui en avait porté le premier germe. C'est même en Angleterre qu'il commença *Brutus*; et peut-être ne fallait-il rien moins que le spectacle et la société d'un peuple libre pour imprimer toute l'austérité des idées républicaines à un esprit rempli jusque-là de toutes les séductions de la régence, et que rien n'avait encore averti de penser fortement. C'est chez les Anglais qu'il apprit à se pénétrer de cet enthousiasme patriotique, de cette haine pour le pouvoir arbitraire, de cet amour de la liberté légale, qui devaient former le caractère de Brutus, et balancer dans son fils les passions de la jeunesse. Aussi ces deux personnages sont dessinés avec la même vigueur, quoique la couleur en soit bien différente. Titus n'est pas seulement républicain, il aime Tullie avec toute la vivacité de son âge; il est fier de sa gloire et de ses exploits, et blessé de n'en avoir pas reçu le prix et d'avoir brigué vainement le consulat. Arons et Messala, l'un ambassadeur de Porsenna près des Romains, l'autre chef d'une conspiration pour remettre Tarquin sur le trône, sont distingués par des nuances très-diverses, quoique ayant les mêmes vues et les mêmes intérêts. Arons est plus souple, plus insinuant, plus adroit; c'est un ministre qui sert son maître. Messala mêle à sa politique une fureur sombre, une fermeté déterminée : c'est un conjuré qui risque tout pour un grand dessein. Il hait Brutus et la démocratie beaucoup plus qu'il n'aime Tarquin; il veut faire une révolution ou périr : ce sont ses passions qui le meuvent, et non pas les intérêts d'autrui. Arons intrigue et Messala conspire : la différence est grande, et le poëte l'a conservée. Tullie, fille de Tarquin, est la partie faible de cette pièce, et malheureusement la faiblesse du personnage se répand sur toute l'intrigue, parce qu'il se trouve que ce personnage, secondaire en lui-même, est le principal instrument d'une entreprise dont il n'est pas le premier mobile. Les ressorts sont dans la main d'Arons, et l'amour de Tullie pour Titus, amour qui est le nœud de la pièce, n'est qu'un moyen subordonné à la politique de l'ambassadeur. De cette première combinaison naissent tous les défauts qui jettent de la langueur dans le plan et la conduite de cette tragédie : elle montrait un progrès plus frappant dans la conception des caractères, mais non pas encore le talent, le plus essentiel de tous au théâtre, celui d'embrasser puissamment un sujet. Ce talent consiste surtout dans l'art de contre-balancer par des forces à peu près égales les principaux moyens de l'action, en sorte que l'équilibre subsiste jusqu'à ce que le cours des événemens fasse un poids qui entraîne et précipite le dénoûment. Un instant d'attention sur la marche de la pièce fera voir clairement que cet équilibre manque dans *Brutus*.

L'ouverture de la scène est majestueuse : c'est le sénat romain assemblé et présidé par Brutus, délibérant si l'on recevra le député du roi d'Etrurie, Porsenna, qui assiége Rome, où il veut rétablir Tarquin détrôné. Dans cette délibération, dans la scène où l'ambassadeur Arons est introduit au sénat, dans les réponses de Brutus aux discours et aux demandes de ce même Arons, dans les sermens prononcés sur l'autel de Mars, enfin dans

tout ce premier acte, regardé avec raison comme un chef-d'œuvre, respire cette première énergie d'une république naissante, ce sentiment de la liberté, si puissant quand il est éclairé, si cher quand son objet est réel, si respectable quand il est le résultat d'un vœu général; enfin cet enthousiasme qu'inspire la nécessité de combattre pour défendre ce que l'on vient d'acquérir. Tous ces objets, faits pour exalter l'âme, et relevés par un style dont Corneille seul avait donné le modèle, sont la première impression qui s'empare des spectateurs, et qui les transporte dans le sanctuaire de la liberté; car Rome l'était alors en effet. Arons lui-même ajoute à cette impression, dans la dernière scène du premier acte, par le respect qu'il témoigne pour le caractère de ces nouveaux républicains, par les alarmes qu'il en conçoit pour tous les peuples d'Italie. Cette impression va croissant encore dans la scène du second acte entre Titus et Arons, où ce jeune homme, tout amoureux qu'il est de Tullie, parle en fils de Brutus, en Romain: lui-même rougit de son amour comme d'une faiblesse honteuse. Messala, peu auparavant, a dit de lui:

Parmi les passions dont il est agité;
Sa plus grande fureur est pour la liberté.

La scène qui termine le second acte, celle où Brutus montre devant Messala cette joie paternelle et patriotique d'être le vengeur de Rome et d'avoir un fils qui en est l'espérance, renouvelle et fortifie de plus en plus cette même impression dont tous les cœurs sont remplis. Voilà donc une grande force établie par le poëte: quelle sera celle qu'il va lui opposer pour former le nœud de l'intrigue? C'est l'amour du fils de Brutus pour une fille de Tarquin; mais ce contre-poids est-il en proportion avec tout ce qui a précédé? Quelle est cette Tullie? On ne la connait pas encore; on ne sait pas si elle partage cet amour; elle ne paraît qu'à la moitié du troisième acte: on ignore quel est son caractère, jusqu'où peut aller son ascendant sur Titus, à quel point on peut s'intéresser à elle et à cet amour qu'elle a fait naitre. Cet amour ne paraît pas encore très-puissant sur le cœur de Titus; il a jusqu'ici parlé bien plus en Romain qu'en amant; enfin, Tullie paraît uniquement pour recevoir une lettre de son père, qui, informé par son agent de l'amour de Titus pour sa fille, promise d'abord au roi de Ligurie, lui écrit que, si Titus veut le servir, si elle peut l'y engager, Titus sera son époux; elle s'écrie alors:

Éclatez, mon amour, ainsi que ma vertu.
La gloire, la raison, le devoir, tout l'ordonne, etc.

Oui, mais pour le théâtre, c'est trop tard que cet *amour éclate;* il devait *éclater* avant que *la gloire*, *la raison et le devoir l'ordonnassent*. Une jeune fille ingénue et docile qui arrive si tard pour nous entretenir de cet amour qu'elle ne se permet de montrer que parce que la politique d'un ministre lui en fait donner l'ordre par son père, n'est pas un rôle assez prononcé pour balancer en nous tout cet appareil de grandeur républicaine qui nous a rendus Romains pendant deux actes. Voltaire dit dans son épître dédicatoire au lord Bolingbroke: « Des amis m'exhortaient à donner à la jeune » Tullie un *caractère de tendresse et d'innocence*, parce que, si j'en avais » fait une héroïne altière qui n'eût parlé à Titus que comme à un sujet qui » devait servir son prince, alors Titus aurait été avili, et l'ambassadeur » aurait été inutile». Il me semble qu'on lui donnait un fort mauvais conseil: un caractère aussi faible que celui de Tullie est un véritable disparate à côté du consul Brutus et d'un Romain tel que Titus. Cette jeune princesse, qui n'a pour arme que des soupirs et des pleurs contre ce colosse imposant de Rome et de la liberté, ne semble faite que pour efféminer une production mâle et vigoureuse, et non pour en soutenir les

ressorts. Sans doute, il ne fallait pas qu'elle parlât à son amant comme à un *sujet de Tarquin*, mais il fallait qu'elle parlât comme une femme sûre de son ascendant et de ses droits, comme une princesse, fille d'un roi détrôné; que son caractère, fondé dès le premier acte, nous fît partager ses intérêts, ses desseins, ses espérances, son ambition, sa vengeance; qu'il justifiât la passion de Titus, et nous parût digne d'entrer en comparaison avec les devoirs et les honneurs que dans la suite de la pièce il doit lui sacrifier. En un mot, ce devait être un personnage à peu près tel que l'Emilie de *Cinna*, dont la passion noble et fière est d'accord avec le ton de l'ouvrage. Corneille a souvent mal à propos placé l'amour dans ses pièces, et ne lui a pas donné le langage qui lui est propre; mais dans *Cinna* il a su donner à Emilie l'espèce d'amour qui est propre au sujet. S'il ne produit pas l'attendrissement, comme je l'ai remarqué ailleurs, c'est qu'il ne devait pas le produire dans une pièce qui tend à un effet d'une autre nature; mais il soutient l'intrigue comme il devait la soutenir, jusqu'au moment où la clémence d'Auguste doit faire couler les larmes de l'admiration; il agit sur l'âme de Cinna aussi puissamment qu'il doit agir; et si le rôle de celui-ci était aussi bien conçu que celui d'Emilie, il y aurait peu de reproches à faire à cet admirable ouvrage.

A cette disproportion de moyens qui fait languir l'intrigue de *Brutus* pendant le second, le troisième et le quatrième acte, se joint une sorte d'uniformité qui en est la suite; car, dans la composition dramatique, les défauts naissent des défauts, comme les beautés naissent des beautés. Les deux scènes entre Titus et Tullie n'ont de progression, d'un acte à l'autre, que dans le dialogue; et Voltaire nous a dit lui-même, d'après l'exemple des maîtres, qu'il en fallait une dans l'action, qui, dans chaque scène principale, doit avancer vers le dénoûment. La situation des deux amans est absolument la même dans ces deux scènes, et l'action n'a pas fait un pas. Les mêmes irrésolutions règnent dans les scènes entre Titus et Messala, et il n'y a pas plus de progrès, parce que le personnage de Tullie, qui n'est qu'un instrument passif dans les mains de la politique, n'est pas capable de produire aucune révolution. Aussi ai-je remarqué qu'au théâtre le troisième et le quatrième acte ne semblent se réchauffer que dans les deux scènes où Brutus ramène un moment l'intérêt patriotique et paternel. Heureusement cet intérêt domine seul dans le cinquième acte, où l'on retrouve toute la grandeur qui caractérise le premier, avec le pathétique que produisent les combats de la nature et de la patrie dans un homme tel que Brutus. C'est la beauté de ce cinquième acte qui a surtout contribué à soutenir sur la scène cette tragédie; mais en total, c'est une de celles de l'auteur qui depuis cinquante ans a le moins de vogue au théâtre, et *Brutus* est aujourd'hui, comme dans sa nouveauté, plus admiré que suivi. L'auteur, qui a toujours su se juger lui-même, se faisait dire par la Critique, dans les premières éditions *du Temple du Goût*.

Donnez plus d'intrigue à *Brutus*,
Plus de vraisemblance à *Zaïre*.

Les derniers éditeurs de ses œuvres disent qu'il retrancha ces deux vers, « parce qu'ils étaient moins l'expression de son jugement, qu'un sacrifice » qu'il faisait à l'opinion publique du moment ». Je crois qu'ils ont raison pour *Zaïre*, qui ne me paraît point pécher contre la vraisemblance, comme j'espère le prouver incessamment; mais à l'égard de *Brutus*, il me semble que la critique et Voltaire avaient raison, et que l'expérience du théâtre et l'opinion de tous les connaisseurs ont achevé de le démontrer. En effet, quelle autre cause peut-il y avoir pour que cet ouvrage, rempli de beautés sublimes, et, de tous ceux de l'auteur, le plus fortement écrit,

ait toujours eu moins de succès aux représentations que la plupart de ses autres pièces? Serait-ce parce que c'est un sujet républicain? Mais *Cinna* et *les Horaces* sont des sujets du même genre, et sont d'un bien plus grand effet que *Brutus*. Serait-ce l'atrocité du dénoûment? Cette raison peut y contribuer pour quelque chose, mais le dénoûment de *Mahomet*, où trois victimes innocentes sont immolées à l'ambition hypocrite d'un scélérat, n'est ni moins triste ni moins atroce; et *Mahomet* est une production bien autrement théâtrale que *Brutus*. En général, lorsqu'un drame ne fait qu'une médiocre impression sur la scène, le vice est, ou dans le choix du sujet, ou dans le plan, ou dans l'exécution. Sur l'exécution, il ne peut y avoir de doute; elle est d'un grand maître : le sujet est vraiment tragique; il faut donc qu'il y ait un vice dans le plan, et je crois l'avoir assez clairement montré dans la faiblesse de l'intrigue, qui tient principalement à celle du rôle de Tullie.

Voltaire a paru croire que, si ce rôle eût été d'une plus grande force, *Titus aurait été avili, et l'ambassadeur inutile*. C'est l'affaire du talent, de soutenir un personnage en présence d'un autre; et la situation respective de Tullie et de Titus n'est point du tout de celles où l'un des deux est nécessairement dégradé. A l'égard d'Arons, il n'eût pas été *inutile*, puisqu'il eût agi de concert avec Messala pour recueillir le fruit des séductions de Tullie, et quand même son rôle, secondaire par lui-même, eût perdu quelque chose, combien ce léger inconvénient eût-il été compensé par l'avantage de renforcer un rôle qui devait être capital, celui de Tullie! Enfin, ce qui achève de me persuader que les motifs de justification allégués par l'auteur de *Brutus* ne sont nullement fondés, c'est qu'il a retranché tout ce passage de sa préface dans les éditions de Genève; ce qui semble prouver que la réflexion et l'expérience l'avaient fait changer d'avis.

Une autre critique de la conduite de cette pièce, mais bien moins motivée, est celle qui a été souvent répétée depuis une lettre de J.-B. Rousseau, qui circula dans Paris quelque temps après l'impression de *Brutus*. Il y marque son étonnement de voir Brutus condamner son fils à la mort *pour une simple pensée qui serait à peine regardée comme une tentation chez les plus rigides casuistes*. Cette critique est outrée, quoiqu'elle ne soit pas tout-à-fait destituée de fondement. Pour l'apprécier avec exactitude, voyons comment s'exprime Titus, lorsqu'il a consenti, après de longs combats, à servir Tarquin et à livrer le poste où il commande. Tullie vient de le quitter, et il est seul.

Tu l'emportes, cruelle, et Rome est asservie :
Reviens régner sur elle, ainsi que sur ma vie.
Reviens, je vais me perdre ou vais te couronner :
Le plus grand des forfaits est de t'abandonner.
Qu'on cherche Messala, ma fougueuse imprudence
A de son amitié lassé la patience.
Maîtresse, amis, Romains, je perds tout en un jour.
(*à Messala qui entre.*)
Sers ma fureur enfin, sers mon fatal amour.
Viens, suis-moi.

MESSALA.

Commandez, tout est prêt; mes cohortes
Sont au mont Quirinal, et livreront les portes.
Tous nos braves amis vont jurer avec moi
De reconnaître en vous l'héritier de leur roi.
Ne perdez point de temps : déjà la nuit plus sombre
Voile nos grands desseins du secret de son ombre.

TITUS.

L'heure approche, Tullie en compte les momens,

Et Tarquin après tout eut mes premiers sermens.
Le sort en est jeté.

Certainement il y a là plus qu'une *pensée* et plus qu'une *tentation;* il y a une résolution très-positivement énoncée, et d'après laquelle Messala est bien en droit d'inscrire le nom de Titus sur la liste des conjurés qu'Arons doit porter à Tarquin. Le complot étant découvert par un esclave, et Messala arrêté, Brutus trouve le nom de son fils sur la liste fatale avec celui de son frère Tibérinus: cependant il doute encore. Tibérinus se fait tuer plutôt que de se rendre. Le consul fait venir Titus devant lui.

TITUS.
Seigneur, souffrez qu'un fils....
BRUTUS.
Arrête, téméraire!
De deux fils que j'aimais les dieux m'avaient fait père;
J'ai perdu l'un.... Que dis-je? ah! malheureux Titus!
Parle: ai-je encore un fils?
TITUS.
Non, vous n'en avez plus.
BRUTUS.
Réponds donc à ton juge, opprobre de ma vie.
Avais-tu résolu d'opprimer ta patrie,
D'abandonner ton père au pouvoir absolu,
De trahir tes sermens?
TITUS.
Je n'ai rien résolu.
Plein d'un mortel poison *dont l'horreur me dévore*,
Je m'ignorais moi-même, et je me cherche encore.
Mon cœur, encor surpris de son égarement,
Emporté loin de soi, fut coupable un moment.
Ce moment m'a couvert d'une honte éternelle:
A mon pays que j'aime il m'a fait infidèle;
Mais ce moment passé, mes remords infinis
Ont égalé mon crime et vengé mon pays.

C'est ici qu'il y a un peu de vague et d'incertitude. On peut douter que Titus eût exécuté sa funeste résolution, et comme il n'y a d'autre preuve contre lui que son nom mis sur la liste de Messala qui s'est donné la mort et qui n'a rien révélé, comme il s'agit de justifier aux yeux du spectateur un père qui condamne son propre fils, peut-être il eût été mieux de rendre la preuve du crime plus sensible, et de n'y pas laisser la moindre équivoque. Il eût suffi, par exemple, d'une promesse signée de Titus de livrer à Tarquin la porte Quirinale. Au reste, cette démonstration rigoureuse n'était utile que pour le spectateur; car, pour un juge tel que Brutus, c'en est assez que la liste de Messala confirmée par l'aveu de Titus, qui déclare lui-même qu'il a été *coupable un moment*. Dans les principes de Brutus et dans la situation des Romains, c'est assez pour mériter la mort, et Titus n'a que trop raison quand il dit à son père:

Rome, qui vous contemple,
A besoin de ma perte, et veut un grand exemple.

Enfin le caractère des Romains à cette époque est si connu, l'arrêt de mort porté contre Titus est un fait si consacré dans l'histoire, que la pièce ne pouvait pas avoir un autre dénoûment: il est fait pour produire par lui-même la terreur et la pitié, et l'exécution en est sublime. Il fallait que le génie de l'auteur eût acquis bien de la force et bien de la maturité pour soutenir cette scène, tout autrement à faire difficile qu'aucune de celles qu'il avait déjà traitées; cette scène terrible où un père, un consul, Brutus, en

un mot, doit envoyer son fils à la mort, et un fils tel que Titus, dont on a jusqu'à ce moment admiré les vertus et plaint la faiblesse. De pareilles scènes sont pour les connaisseurs l'épreuve et la mesure du grand talent; ce ne sont pas de ces situations heureuses et séduisantes où la médiocrité même peut se soutenir à la faveur de l'illusion du théâtre : ce sont de ces situations fortes et pénibles, où le poëte est obligé d'élever l'âme, s'il veut qu'on lui pardonne d'affliger la nature. C'est là que chaque mot doit porter coup, que le personnage doit être continuellement à la même hauteur, pour nous y tenir avec lui. On ne lui passerait pas ce qu'il fait, si son langage n'était pas, comme sa conduite, au-dessus d'un homme ordinaire. Dès que Titus a dit que Brutus n'a plus de fils, le père disparaît entièrement pour faire place au consul : pas une plainte, pas la plus légère trace d'agitation. Brutus s'assied sur son tribunal :

Réponds donc à ton juge, opprobre de ma vie!

Mais quand Titus, après l'aveu de son crime, ajoute :

Prononcez mon arrêt : Rome, qui vous contemple,
A besoin de ma perte, et veut un grand exemple.
Par mon juste supplice il faut épouvanter
Les Romains, s'il en est qui puissent m'imiter.
Ma mort servira Rome autant qu'eût fait ma vie;
Et ce sang, en tout temps utile à la patrie,
Dont je n'ai qu'aujourd'hui souillé la pureté,
N'aura jamais coulé que pour la liberté....

Alors Brutus s'étonne de retrouver encore dans son fils criminel les sentimens d'un Romain; il s'étonne de ce mélange de grandeur et de faiblesse; il semble ne pas s'occuper de l'arrêt qui est déjà prononcé dans son âme; il ne songe qu'au forfait qu'il ne conçoit pas.

Quoi! tant de perfidie avec tant de courage!
De crimes, de vertus quel horrible assemblage!
Quoi! sous ces lauriers même, et parmi ces drapeaux
Que son sang à mes yeux rendait encor plus beaux.

Comme ce dernier vers est romain!

Quel démon t'inspira cette horrible inconstance?

TITUS.

Toutes les passions, la soif de la vengeance,
L'ambition, la haine, un instant de fureur....

Brutus, informé du pouvoir qu'avait sur Titus la fille de Tarquin, qui n'a prononcé, en se donnant la mort, que le nom de son amant, Brutus s'écrie :

Achève, malheureux!

TITUS.

Une plus grande erreur,
Un feu qui de mes sens est même encor le maître
Qui fit tout mon forfait, qui l'augmente peut-être.
C'est trop vous offenser par cet aveu honteux,
Inutile pour Rome, indigne de tous deux.

Titus s'arrête là : il n'en dit pas davantage sur cet amour dont tout autre aurait fait son excuse; il n'ose pas même prononcer devant Brutus ce mot d'amour; il en rougit, et regarde comme un crime de plus d'avoir aimé la fille d'un tyran, la fille de Tarquin. Quel art dans cette réserve! Loin d'imiter cette réticence, un poëte vulgaire n'eût pas manqué de s'étendre sur le malheureux ascendant de cette passion; il eût étalé des lieux communs qui pouvaient n'être pas déplacés ailleurs, qui pouvaient même être élo-

quens; mais quel lieu commun, même le plus beau, n'eût pas été une faute insupportable dans un pareil moment, dans une scène où Brutus est juge de son fils! Le poëte a senti, en homme habile, que, dans une situation semblable, Titus eût été trop petit devant Brutus, s'il n'eût pas été aussi Romain que lui, si l'amour ne lui eût pas paru alors ce qu'il est en présence des grands devoirs et des grands objets, une faiblesse indigne et avilissante. C'est dans ces occasions que les connaisseurs savent autant de gré à l'écrivain de ce qui n'est pas dans son ouvrage que de ce qu'il y a mis, parce que l'un marque autant de génie que l'autre. C'est là ce qui prouve la vérité de ce qu'a dit Labruyère, *que les bons ouvrages sont aussi admirables par les choses qui n'y sont pas que par celles qui s'y trouvent.*

Titus ne songe qu'à se relever de sa faute aux yeux de son père, et c'était la seule manière de maintenir dans cette scène l'équilibre théâtral.

Terminez mes forfaits, mon désespoir, ma vie:
Votre opprobre est le mien; mais si dans les combats
J'avais suivi la trace où m'ont conduit vos pas;
Si je vous imitai, si j'aimai ma patrie,
D'un remords assez grand si ma faute est suivie,
A cet infortuné daignez ouvrir les bras;
Dites du moins: Mon fils, Brutus ne te hait pas.
Ce mot seul, me rendant mes vertus et ma gloire,
De la honte où je suis défendra ma mémoire.
On dira que Titus descendant chez les morts,
Eut un regard de vous pour prix de ses remords,
Que vous l'aimiez encore, et que malgré son crime,
Votre fils dans la tombe emporta votre estime.

Son remords me l'arrache,

s'écrie Brutus; et voilà encore un de ces instans délicats où un poëte d'un goût moins sûr eût succombé à la tentation si prochaine de développer les combats que doit éprouver Brutus, qui ressent à la fois la joie de voir que son fils n'est pas indigne de lui, et l'affreuse nécessité de le condamner. Mais ces combats, cette situation, n'avaient rien de neuf au théâtre: on les avait vus dans la tragédie d'*Inès*, dans *Venceslas*, et *Brutus* ne devait pas leur ressembler. La même situation doit être différemment traitée, suivant la différence des caractères, et le vrai talent ne les confond pas. Brutus ne dit ici que deux mots:

O Rome, ô mon pays!

et tout ému qu'il est de ce qu'il vient d'entendre, il continue à être avant tout consul et juge; il prononce la terrible sentence:

Proculus.... à la mort que l'on mène mon fils.

Mais enfin, après qu'il a satisfait à Rome, rien ne l'empêche plus d'être père, du moins autant que peut l'être Brutus. Il descend de son tribunal, et tendant les bras à son fils:

Lève-toi, triste objet d'horreur et de tendresse;
Lève-toi, cher appui qu'espérait ma vieillesse;
Viens embrasser ton père: il t'a dû condamner;
Mais, s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner.
Mes pleurs, en te parlant inondent ton visage;
Va, porte à ton supplice un plus mâle courage;
Va, ne t'attendris point, sois plus Romain que moi,
Et que Rome t'admire en se vengeant de toi.

Combien ces huit vers, si admirables dans leur énergique précision sont supérieurs, même pour l'effet théâtral, à tout ce qu'aurait pu produire auparavant un développement plus étendu! Cette scène est courte, et l'impression en est profonde: le caractère de la situation et celui des

personnages défendait qu'elle fût plus longue, mais il n'y avait qu'un excellent esprit qui pût entendre cette défense. L'écrivain qui aurait cru ce qu'on croit communément aujourd'hui en vers comme en prose, qu'on ne peut approfondir qu'en allongeant, aurait manqué cette scène. L'expression détaillée des combats de la nature, intéressante dans tout autre père, eût été au-dessous d'un Brutus. Il doit les éprouver, ces combats, mais il ne doit les faire connaître que par des mots que lui seul peut prononcer :

Mais, s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner.

Ce seul vers en dit plus qu'une scène entière d'agitations et de tourmens, parce qu'il présente à l'imagination tout l'intérieur de Brutus, parce que tout autre père peut se livrer à la douleur, et que lui seul doit laisser deviner la sienne. Les âmes fortes souffrent plus que d'autre, et se plaignent moins. Et comment eût-il commencé par des plaintes, celui qui se permet si peu de discours avec son fils, même en l'envoyant au supplice ; celui qui ne l'embrasse qu'après l'avoir condamné, qui ne pleure que dans ce seul instant, et se hâte d'exhorter son fils à être plus ferme que lui? Quel vers que celui-ci!

Va ne t'attendris point, sois plus Romain que moi.

Le sublime de sentiment ne peut pas aller plus loin.

Tout le rôle de Brutus en est un modèle parfait. A peine son fils l'a-t-il quitté, que Proculus vient de la part du sénat :

Seigneur, tout le sénat, dans sa douleur amère,
En frémissant du coup qui doit vous accabler....

BRUTUS.

Vous connaissez Brutus, et l'osez consoler!
Songez qu'on nous prépare une attaque nouvelle.
Rome seule a mes soins, mon cœur ne connaît qu'elle.
Allons, que les Romains, dans ces momens affreux,
Me tiennent lieu du fils que j'ai perdu pour eux;
Que je finisse au moins ma déplorable vie
Comme il eût dû mourir, en vengeant la patrie.

UN SÉNATEUR, *qui a été témoin de l'exécution, se présente.*

Seigneur....

BRUTUS.

Mon fils n'est plus ?

LE SÉNATEUR.

C'en est fait, et mes yeux...

BRUTUS.

Rome est libre, il suffit... Rendons grâces aux dieux.

Rendons grâces aux dieux! et la tête de son fils, et de quel fils! vient de tomber sous la hache des licteurs! Tout ce que la vertu romaine a de terrible et de féroce est contenu dans cet hémistiche, qui fait frémir.

Dans tout ce qui précède la condamnation de Titus, depuis le moment où il est accusé, Brutus la fait pressentir à chaque parole qui lui échappe, de manière qu'on y distingue toujours l'accent de la nature avec celui du patriotisme, et que ce dernier est toujours le plus fort.

VALERIUS.

Du sénat la volonté suprême
Est que sur votre fils vous prononciez vous-même.

BRUTUS.

Moi!

VALERIUS.

Vous seul.

BRUTUS.

Et du reste en a-t-il ordonné ?

VALERIUS.

Des conjurés, Seigneur, le reste est condamné.
Au moment où je parle, ils ont vécu peut-être.

BRUTUS.

Et du sort de mon fils le sénat me rend maître?

VALERIUS.

Il croit à vos vertus devoir ce rare honneur.

BRUTUS.

O patrie!

Ce mot, le seul que prononce Brutus, annonce l'arrêt de mort de Titus; mais est-il possible de n'y pas reconnaître en même temps le gémissement d'un cœur paternel?

VALERIUS.

Au sénat que dirai-je, Seigneur.

BRUTUS.

Que Brutus voit le prix de cette grâce insigne,
Qu'il ne la cherchait pas, mais qu'il s'en rendra digne.

Ces deux vers serrent le cœur. Oh! qu'il faut faire cas des écrivains qui savent que dans certaines circonstances, la sobriété de paroles est la véritable éloquence! Proculus veut lui faire entendre qu'il ne tiendra qu'à lui de sauver Titus, que le sénat même ne blâmera pas cette indulgence:

Le sénat indulgent vous remet ses destins:
Ses jours sont assurés, puisqu'ils sont en vos mains.
Vous saurez à l'état conserver ce grand homme.
Vous êtes père enfin.

BRUTUS.

Je suis consul de Rome.

Quand il jette le premier coup d'œil sur la liste des conjurés, et qu'il aperçoit d'abord le nom de Tibérinus, il ne peut se défendre d'un premier mouvement de surprise et de consternation:

Me trompez-vous, mes yeux? O jours abominables!
O père infortuné! Tibérinus! mon fils!

Mais il se rappelle aussitôt qu'il est consul et au milieu des sénateurs; et comme s'il ne lui eût pas été permis d'avoir d'autres sentimens et d'autres soins que ceux d'un citoyen et d'un magistrat, il y revient tout-à-coup.

Sénateurs, pardonnez..... Le perfide est-il pris?

C'est avec ces traits que l'on marque un grand caractère. Celui de Brutus est de la même force depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, dans les scènes qui ouvrent un libre champ à l'éloquence consulaire et aux épanchemens d'une âme à la fois romaine et paternelle, comme dans celle que nous venons de voir, où cette âme, profondément blessée, ne laisse guère échapper que quelques paroles détachées qui expriment fortement le devoir, et laisse entrevoir ce qu'il coûte.

Depuis *la Mort de Pompée*, le début d'aucune tragédie n'avait eu la pompe et la dignité du premier acte de *Brutus*.

Destructeurs des tyrans, vous qui n'avez pour rois
Que les dieux de Numa, vos vertus et nos lois,
Enfin notre ennemi commence à nous connaître.
Ce superbe Toscan qui ne parlait qu'en maître,
Porsenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvre de son camp les rivages du Tibre,
Respecte le Sénat, et craint un peuple libre.
Aujourd'hui devant vous abaissant sa hauteur,

Il demande à traiter pat un ambassadeur.
Arons, qu'il nous députe, en ce moment s'avance;
Aux sénateurs de Rome il demande audience;
Il attend dans ce temple, et c'est à vous de voir
S'il le faut refuser, s'il le faut recevoir.

On peut observer que ce morceau, excepté les deux premiers vers, ne diffère de la prose noble que par l'harmonie du vers alexandrin, et c'est pour cela qu'il est parfait. Il y a, dans quelques personnages que l'histoire fournit au théâtre, une vigueur mâle, une austérité de caractère qui exclut certains ornemens du style : on aurait tort d'en conclure que tout ornement est une petitesse; ils sont en général un mérite et une beauté dès qu'ils sont à leur place; il faut en conclure seulement que la première beauté et le premier mérite, c'est l'observation des convenances. Voltaire, qui les connaissait, donne très-rarement à Brutus un langage figuré : ce qui domine dans ce rôle, c'est l'élévation des pensées et la force des sentimens, et le peu de figures qu'on y remarque est adapté à la simplicité énergique du ton dominant, hors un seul endroit dont je parlerai tout à l'heure.

Valérius est d'avis que l'on refuse audience à l'envoyé de Porsenna, et c'est une occasion pour l'auteur de développer les maximes que la politique romaine suivit constamment jusqu'à la chute de la république.

Rome ne traite plus
Avec ses ennemis, que quand ils sont vaincus.
. . . .
Que Tarquin satisfasse aux ordres du Sénat;
Exilé par nos lois, qu'il sorte de l'état;
De son coupable aspect qu'il purge nos frontières,
Et nous pourrons alors écouter ses prières.

C'est la réponse que fit le sénat à Pyrrhus, lorsqu'après deux victoires il proposait de traiter avec les Romains : c'est ainsi que le poëte dramatique doit peindre les mœurs. Valérius ajoute :

Ce nom d'ambassadeur a paru vous frapper.
Tarquin n'a pu nous vaincre, il cherche à nous tromper.
L'ambassadeur d'un roi m'est toujours redoutable;
Ce n'est qu'un ennemi sous un titre honorable,
Qui vient, rempli d'orgueil ou de dextérité,
Insulter ou trahir avec impunité.

Ces vers annoncent adroitement ce qu'on verra dans la conduite d'Arons Les motifs qui fondent cet avis de Valérius sont pleins de la fierté romaine, pleins d'une véritable grandeur, et cette grandeur va céder à celle de Brutus, comme les proportions dramatiques le demandaient. C'est ce progrès dans la grandeur qui mène jusqu'au sublime, et ce sublime éclate dans la réponse de Brutus :

Rome sait à quel point sa liberté m'est chère;
Mais, plein du même esprit, mon sentiment diffère :
Je vois cette ambassade au nom des souverains
Comme un premier hommage aux citoyens romains.
Accoutumons des rois la fierté despotique
A traiter en égale avec la république,
Attendant que, du ciel remplissant les décrets,
Quelque jour avec elle ils traitent en sujets.
Arons vient voir ici Rome encor chancelante,
Découvrir les ressorts de sa grandeur naissante,
Epier son génie, observer son pouvoir;
Romains, c'est pour cela qu'il le faut recevoir.
L'ennemi du sénat connaîtra qui nous sommes,
Et l'esclave d'un roi va voir enfin des hommes.

Que dans Rome à loisir il porte ses regards ;
Il la verra dans vous : vous êtes ses remparts.
Qu'il révère en ces lieux le dieu qui nous rassemble ;
Qu'il paraisse au sénat, qu'il écoute, et qu'il tremble.

On juge bien que cet avis l'emporte ; c'est le génie de Rome qui se montre tout entier dans ce discours de Brutus, tel qu'il apparut souvent à Corneille quand il faisait *les Horaces*. Ce qu'il y a d'un peu plus poli dans le style de Voltaire tient seulement à la différence des temps et au progrès du langage.

Brutus soutient le même ton et le même style dans sa réponse à l'ambassadeur toscan, qui demande fièrement au sénat de quel droit il a détrôné Tarquin :

Qui du front de Tarquin ravit le diadème ?
Qui peut de vos sermens vous dégager ?

BRUTUS.

Lui-même.
N'alléguez point ces nœuds que le crime a rompus,
Ces dieux qu'il outragea, ces droits qu'il a perdus.
Nous avons fait, Arons, en lui rendant hommage,
Serment d'obéissance, et non pas d'esclavage.
Et puisqu'il vous souvient d'avoir vu dans ces lieux
Le sénat à ses pieds faisant pour lui des vœux,
Songez qu'en ce lieu même, à cet autel auguste,
Devant ces mêmes dieux il jura d'être juste ;
De son peuple et de lui tel était le lien :
Il nous rend nos sermens lorsqu'il trahit le sien ;
Et dès qu'aux lois de Rome il ose être infidèle,
Rome n'est plus sujette, et lui seul est rebelle.

Toujours la même force de raisonnement, toujours cette simplicité ferme dans l'expression, et rien de plus : c'est ainsi qu'il convient à des hommes d'état de parler dans les délibérations publiques, et cette scène est la meilleure critique des déclamations ampoulées qu'on a si justement reprochées à Corneille, et qui gâtent presque d'un bout à l'autre cette exposition de *la Mort de Pompée*, dont le plan était si beau.

Brutus, après la réplique adroite et insinuante d'Arons, qui, en sa qualité de harangueur et de négociateur, est aussi prodigue de figures que le consul en est avare ; Brutus, qui craint les séductions flatteuses de ce ministre, et qui hait les maximes qu'Arons vient de faire entendre, leur oppose l'enthousiasme républicain dont il veut embraser le sénat. Il se lève ensuite pour rompre la séance, et demande pardon aux dieux, au nom de tous les Romains, d'avoir souffert si long-temps la tyrannie.

Pardonnez-nous, grands dieux, si le peuple romain
A tardé si long-temps à condamner Tarquin.
Le sang qui regorgea sous ses mains meurtrières
De notre obéissance a rompu les barrières.
Sous un sceptre de fer tout ce peuple abattu,
A force de malheur, a repris sa vertu.
Tarquin nous a remis dans nos droits légitimes :
Le bien public est né de l'excès de ses crimes ;
Et nous donnons l'exemple à ces mêmes Toscans,
S'ils pouvaient à leur tour être las des tyrans.
O Mars ! dieu des héros, de Rome et des batailles,
Qui combats avec nous, qui défends ces murailles,
Sur ton autel sacré, Mars, reçois nos sermens,
Pour ce sénat, pour moi, pour tes dignes enfans,
Si dans le sein de Rome il se trouvait un traître
Qui regrettât les rois et qui voulût un maître,

Que le perfide meure au milieu des tourmens;
Que sa cendre coupable, abandonnée aux vents,
Ne laisse ici qu'un nom plus odieux encore
Que le nom des tyrans que Rome entière abhorre!

On sent que Brutus s'engage ici, sans le savoir, à prononcer l'arrêt de son fils; mais cet art est si facile, qu'il appartenait à tout le monde, et ce n'est pas à Voltaire qu'il en faut faire un mérite. Il y en a beaucoup plus dans ce serment sur l'autel de Mars, qui est d'une solennité imposante et religieuse, et qui fait que cet autel n'est pas une vaine décoration, et ajoute à l'effet de cette belle scène.

Pour achever d'y répandre toute l'illusion des couleurs locales et tout l'éclat des vertus de Rome naissante, il ne restait plus qu'à peindre le désintéressement et le mépris des richesses; c'est ce que le poëte exécute habilement, en faisant redemander par Arons les trésors que Tarquin a laissés dans Rome avec la princesse sa fille. Cet envoyé toscan ne serait pas fâché que le sénat les refusât, et qu'il souillât la cause de la liberté par les bassesses de l'avarice; il paraît s'y attendre, et se hâte de les faire rougir d'avance de leur refus. Ces trésors, dit-il,

Sont-ils votre conquête, ou vous sont-ils donnés?
Est-ce pour les ravir que vous le détrônez?
Sénat, si vous l'osez, que Brutus les dénie.

Mais que répond Brutus?

Vous connaissez bien mal, et Rome, et son génie.
Ces pères des Romains, vengeurs de l'équité,
Ont blanchi dans la pourpre et dans la pauvreté.
Au-dessus des trésors que sans peine ils vous cèdent,
Leur gloire est de dompter les rois qui les possèdent.
Prenez cet or, Arons; il est vil à nos yeux.
Quant au malheureux sang d'un tyran odieux,
Malgré la juste horreur que j'ai pour sa famille,
Le sénat à mes soins a confié sa fille.
Elle n'a point ici de ces respects flatteurs
Qui des enfans des rois empoisonnent les cœurs;
Elle n'a point trouvé la pompe et la mollesse
Dont la cour de Tarquin enivra sa jeunesse;
Mais je sais ce qu'on doit de bontés et d'honneur
A son sexe, à son âge, et surtout au malheur.
Dès ce jour en son camp que Tarquin la revoie;
Mon cœur même en conçoit une secrète joie.
Qu'aux tyrans désormais rien ne reste en ces lieux,
Que la haine de Rome et le courroux des dieux.
Pour emporter au camp l'or qu'il faut y conduire,
Rome vous donne un jour: ce temps doit vous suffire.
Ma maison cependant est votre sûreté:
Jouissez-y des droits de l'hospitalité.
Voilà ce que par moi le sénat vous annonce.
Ce soir à Porsenna reportez ma réponse;
Reportez-lui la guerre; et dites à Tarquin
Ce que vous avez vu dans le sénat romain.
Et nous, du Capitole allons orner le faîte
Des lauriers dont mon fils vient de ceindre sa tête;
Suspendons ces drapeaux et ces dards tout sanglans
Que ses heureuses mains ont ravis aux Toscans.
Ainsi puisse toujours, plein du même courage,
Mon sang, digne de vous, vous servir d'âge en âge!

Dieux ! protégez ainsi contre nos ennemis
Le consulat du père et les armes du fils !

Tel est le pouvoir de la vraie éloquence, de celle qui est adaptée en tout au sujet, que cette scène fait des spectateurs autant de Romains, et que l'on s'écrie unanimement : Voilà des hommes dignes d'être libres. Une autre scène, celle qui termine le second acte entre Brutus et Messala, manifeste toute la sévérité des principes de ce digne citoyen, et combien l'intérêt de l'état et le véritable esprit républicain lui étaient plus chers que l'élévation de sa famille et les intérêts du sang. Il sait que Messala est étroitement lié avec Titus ; il n'ignore pas que ce jeune homme altier et fougueux est blessé des refus qu'il a essuyés en demandant le consulat ; il craint que Messala ne flatte et n'entretienne ses ressentimens ; il l'exhorte, en consul et en père, à ne se servir du crédit qu'il a sur l'esprit de Titus que pour modérer ses passions, et non pour les nourrir et les encourager. Messala ne dissimule pas que les services de Titus lui paraissent mériter une autre récompense. Brutus lui répond :

Non, non, le consulat n'est point fait pour son âge ;
J'ai moi-même à mon fils refusé mon suffrage.
Croyez-moi, le succès de son ambition
Serait le premier pas vers la corruption.
Le prix de la vertu serait héréditaire ;
Bientôt l'indigne fils du plus vertueux père,
Trop assuré d'un rang d'autant moins mérité,
L'attendrait dans le luxe et dans l'oisiveté.
Le dernier des Tarquins en est la preuve insigne :
Qui naquit dans la pourpre en est rarement digne.
Nous préservent les cieux d'un si funeste abus,
Berceau de la mollesse, et *tombeau* des vertus !

Ce dernier vers est le seul où Voltaire ait oublié qu'il faisait parler Brutus : ce vers a bien quelque éclat, mais cet eclat est frivole et déplacé. Ce rapprochement de *berceau* et de *tombeau*, figure de diction qui n'ajoute rien à l'idée, est trop petit pour une scène grave et surtout pour Brutus ; il est même au-dessous de la dignité tragique, du moins aux yeux de ceux qui en ont une juste idée. Si l'on veut voir un rapprochement d'un autre genre, et tel que la tragédie le comporte, on le trouvera dans ces vers que j'ai cités :

Ces pères des Romains, vengeurs de l'équité,
Ont blanchi dans la pourpre et dans la pauvreté.

Ce n'est pas là une antithèse de mots, c'est la chose même, et une grande chose. La réunion de *la pourpre* et de *la pauvreté*, voilà en deux mots le caractère des magistrats romains. Ce vers est d'un grand poëte ; le *berceau* et le *tombeau* sont des figures d'un jeune rhéteur. Mais dans l'auteur de *Brutus*, c'est un oubli d'un moment, et c'est le seul dans tout ce rôle : il s'en relève bientôt dans la suite de ce discours à Messala :

Si vous aimez mon fils (je me plais à le croire),
Représentez-lui mieux sa véritable gloire.
Etouffez dans son cœur un orgueil insensé :
C'est en servant l'état qu'il est récompensé.
De toutes les vertus mon fils doit un exemple :
C'est l'appui des Romains que dans lui je contemple.
Plus il a fait pour eux, plus j'exige aujourd'hui.
Connaissez à mes vœux l'amour que j'ai pour lui.
Tempérez cette ardeur de l'esprit d'un jeune homme ;
Le flatter, c'est le perdre, et c'est outrager Rome.

La réponse de Messala est équivoque.

J'ai peu d'autorité, mais, s'il daigne me croire,
Rome verra bientôt comme il chérit la gloire.

BRUTUS.

Allez donc, et jamais n'encensez ses erreurs.
Si je hais les tyrans, je hais plus les flatteurs.

Voilà Brutus. Avec quelle noblesse il déclare à Tullie qu'il faut quitter Rome et retourner vers Tarquin! ce motif de scène parait bien peu de chose; mais dans un rôle travaillé sévèrement, l'auteur sait tirer parti de tout. Brutus est instruit que cette princesse est destinée au roi de Ligurie; il saisit cette occasion de donner une leçon digne du fondateur de la liberté romaine et du destructeur de la tyrannie :

Allez, et que du trône où le ciel vous appelle
L'inflexible équité soit la garde éternelle.
Pour qu'on vous obéisse, obéissez aux lois :
Tremblez en contemplant tout le devoir des rois.
Et si de vos flatteurs la funeste malice
Jamais dans votre cœur ébranlait la justice,
Prête alors d'abuser du pouvoir souverain,
Souvenez-vous de Rome, et songez à Tarquin.

Mais la scène où l'auteur semble avoir donné le plus de chaleur à l'éloquence patriotique et paternelle, est celle du quatrième acte, où Brutus vient offrir le commandement à son fils; elle forme d'ailleurs un coup de théâtre, parce que le consul arrive à l'instant même où Titus vient de s'engager avec Messala dans la conspiration en faveur de Tarquin.

Viens, Rome est en danger; c'est en toi que j'espère.
Par un avis secret le sénat est instruit
Qu'on doit attaquer Rome au milieu de la nuit.
J'ai brigué pour mon sang, pour le héros que j'aime,
L'honneur de commander dans ce péril extrême.
Le sénat te l'accorde : arme-toi, mon cher fils;
Une seconde fois va sauver ton pays;
Pour notre liberté va prodiguer ta vie;
Va, mort où triomphant tu feras mon envie.

TITUS.

Ciel!...

BRUTUS.

Mon fils!...

TITUS.

Remettez, Seigneur, en d'autres mains
Les faveurs du sénat et le sort des Romains.

MESSALA, *à part.*

Ah! quel désordre affreux de son âme s'empare!

BRUTUS.

Vous pourriez refuser l'honneur qu'on vous prépare!

TITUS.

Qui? moi, Seigneur!

BRUTUS.

Eh quoi! votre cœur égaré
Des refus du sénat est encore ulcéré?
De vos prétentions je vois les injustices.
Ah! mon fils! est-il temps d'écouter vos caprices?
Vous avez sauvé Rome, et n'êtes pas heureux!
Cet immortel honneur n'a pas comblé vos vœux!
Mon fils au consulat a-t-il osé prétendre
Avant l'âge où les lois permettent de l'attendre?
Va, cesse de briguer une injuste faveur :
La place où je t'envoie est ton poste d'honneur.
Va, ce n'est qu'aux tyrans que tu dois ta colère.
De l'état et de toi je sens que je suis père.

Donne ton sang à Rome et n'en exige rien ;
Sois toujours un héros, sois plus, sois citoyen.
Je touche, mon cher fils, au bout de ma carrière ;
Tes triomphantes mains vont fermer ma paupière ;
Mais, soutenu du tien, mon nom ne mourra plus,
Je renaîtrai pour Rome, et vivrai dans Titus.

Je ne crois pas qu'on puisse rien reprendre dans ce sublime morceau, si ce n'est ce vers :

Cet immortel honneur n'a pas comblé vos vœux !

qui paraît un peu faible après celui-ci, qui est divin :

Vous avez sauvé Rome, et n'êtes pas heureux !

C'est une légère négligence perdue dans la rapide véhémence de ce morceau entraînant. Ce rôle de Brutus, où peut-être il n'y a pas quatre vers faibles, me paraît digne d'être comparé aux plus beaux rôles romains de Corneille. Il méritait d'être détaillé : c'était un grand pas qu'avait fait le talent de Voltaire, et une de ses plus parfaites productions.

Le style de la pièce, à quelques endroits près, n'est pas moins soutenu dans les autres rôles, avec les différences relatives à leurs caractères : il est impétueux et passionné dans Titus, d'une élégance fleurie dans Arons.

Il n'était pas le premier qui eût traité le sujet de *Brutus*. On en joua un en 1647, à l'époque des triomphes de Corneille ; il eut un grand succès, et l'on ignore aujourd'hui jusqu'au nom de son auteur. En 1690, mademoiselle Bernard donna un autre *Brutus*, attribué généralement à Fontenelle, et qui eut vingt-cinq représentations. Le style est d'une faiblesse qui va souvent jusqu'à la platitude. Le plan n'est pas moins faible, quoique l'intrigue ne soit pas absolument sans art. On voit que l'auteur, quel qu'il fût, quoique dénué de tout talent dramatique, avait de l'esprit. Il paraît même que cet ouvrage n'a pas été inutile à Voltaire ; il a pu en emprunter son personnage d'ambassadeur, et il en a évidemment imité quelques endroits. On y trouve une double intrigue d'amour, selon l'usage du temps. Les deux fils de Brutus sont amoureux d'une Aquilie, fille d'Aquilius, chef de la conspiration en faveur des rois bannis ; et une Valérie, sœur du consul Valérius, est amoureuse de Titus, qui ne l'aime point. On se doute bien qu'au milieu de tous ces amours, traités dans la manière des romans, le génie de Rome et le ton du sujet ont entièrement disparu. L'idée de rendre Titus amoureux d'une fille de Tarquin est bien supérieure à cette intrigue d'Aquilie ; et il n'y manque, dans Voltaire, qu'une exécution mieux entendue. Il n'y a pas moins de distance entre l'audience solennelle donnée dans le sénat romain à l'envoyé de Porsenna, et la scène où les deux consuls reçoivent Octavius, qui joue dans la pièce de mademoiselle Bernard le même rôle qu'Arons dans celle de Voltaire. Mais ces deux personnages commencent leurs discours à peu près de même pour le fond des idées, et à peu près avec la même différence qu'on a remarquée entre les vers de Pradon et ceux de Racine dans la déclaration d'Hippolyte.

OCTAVIUS.

Consuls, quelle est ma joie
De parler devant vous pour le roi qui m'envoie,
Et non devant un peuple aveugle, audacieux,
D'un crime tout récent encore furieux,
Qui, ne prévoyant rien, sans crainte s'abandonne
Au frivole plaisir qu'un changement lui donne !

ARONS.

Consuls, et vous, sénat, qu'il m'est doux d'être admis
Dans ce conseil sacré de sages ennemis,

De voir ces héros dont l'équité sévère
N'eut jusques aujourd'hui qu'un reproche à se faire ;
Témoin de leurs exploits, d'admirer leurs vertus,
D'écouter Rome enfin par la voix de Brutus ;
Loin des cris de ce peuple indocile et barbare,
Que la fureur conduit, réunit et sépare,
Aveugle dans sa haine, aveugle en son amour,
Qui menace et qui craint, règne et sert en un jour!

On ne peut nier que l'un de ces deux morceaux n'ait pu fournir l'idée de l'autre ; mais l'obligation est assez légère, et l'intervalle est immense.

On peut observer le même rapport et la même distance entre ces quatre vers de Brutus à son fils qu'il va condamner, et ceux que nous avons admirés dans Voltaire :

Reçois donc mes adieux pour prix de ta constance...
Porte sur l'échafaud cette mâle assurance.
Ton père infortuné *tremble à te condamner* :
Va, ne l'imite pas, *et meurs sans t'étonner*.

Je ne me permets ces rapprochemens que pour faire voir sur quels frivoles moyens s'appuyaient les ennemis d'un grand poëte, quand ils criaient au plagiat pour une douzaine de vers qui se ressemblaient par des idées communes à un même sujet; car d'ailleurs toute comparaison serait ici une injure.

Nous avons aussi un *Brutus* latin du P. Porée, joué au collége de Louis-le-Grand. Le dialogue, quoique semé d'antithèses, ne manque ni de vivacité ni de noblesse, et vaut beaucoup mieux que celui de mademoiselle Bernard; mais le plan est d'un homme qui n'a aucune connaissance du théâtre, défaut très-excusable dans un jésuite qui n'y allait jamais, et qui travaillait pour des écoliers. Cette pièce ressemble à toutes celles du même auteur, qui ne sont que des espèces de pastiches, des copies maladroites de nos plus belles tragédies françaises. Les trois derniers actes de son *Brutus* sont calqués sur l'*Héraclius* de Corneille. Les deux fils de Brutus se disputent, comme les deux princes, à qui mourra, et chacun d'eux n'accuse que lui-même, et veut justifier et sauver l'autre. Cependant cette mauvaise pièce du P. Porée a fourni à son élève deux beaux mouvemens qui valent beaucoup mieux que toute la pièce de mademoiselle Bernard. Titus condamné dit à son père : « Je vais mourir, mon père ; vous l'avez » ordonné. Je vais mourir, et je donne volontiers ma vie en expiation de » ma faute ; mais ce qui m'accable d'une juste douleur, je meurs coupable » envers mon père. Ah ! du moins que je ne meure pas haï de vous, que » je n'emporte pas au tombeau ce regret affreux : accordez à un fils qui » vous aime les embrassemens paternels ; que j'obtienne de vous cette » dernière grâce : ouvrez les bras à votre fils, etc. ».

Vous reconnaissez ici le morceau si touchant des adieux de Titus, que vous avez entendu tout à l'heure. Il est sans doute prodigieusement embelli dans l'imitateur : ce qui n'est qu'indiqué dans le poëte latin, est supérieurement développé dans le poëte français ; ce qui dans l'un ne fait qu'effleurer le cœur, dans l'autre le pénètre et le déchire. Si Voltaire n'a fait que traduire,

A cet infortuné daignez ouvrir les bras,

qu'il y a loin de ces mots, *que je ne meure pas haï de vous*, à ce vers si attendrissant !

Dites du moins : Mon fils, Brutus ne te hait pas.

Combien l'élève surpasse ici le maître ! Mais cela n'empêche pas qu'il ne lui ait obligation. Il lui doit aussi ce dernier vers qui termine si bien la tragédie de *Brutus*.

Rome est libre, il suffit... Rendons grâces aux dieux.

Mais il enchérit encore sur le modèle. Le *Brutus* latin dit seulement, lorsqu'on lui annonce la mort de son fils : *Je suis content*, *Rome est vengée.* La beauté consiste dans ce premier sentiment donné tout entier à la patrie, et c'est là ce que Voltaire a emprunté ; car d'ailleurs *Rome est libre* a bien une autre étendue et une autre force d'idée que *Rome est vengée.* C'est parce que Rome est *libre* que Brutus peut se consoler de l'avoir *vengée* ; et *rendons grâces aux dieux* est sublime.

Brutus fut très-applaudi, fut très-estimé des connaisseurs, et peu suivi. Voltaire nous dit lui-même dans un Avertissement, que c'est, de toutes ses pièces (restées au théâtre), celle qui eut le moins de représentations, et il ajoute, celle dont les étrangers font le plus de cas. Il voulait parler sans doute des Anglais, qui doivent avoir pour le rôle de Brutus une prédilection particulière ; car d'ailleurs on ne peut disconvenir que les tragédies qu'il fit ensuite ne fussent d'une composition bien plus théâtrale.

Immédiatement après *Brutus*, il eut le désagrément de voir reprendre un *Amasis* de La Grange, qui eut le plus grand succès, et parut s'élever sur ses ruines. Cet *Amasis*, qui ne vaut pas une des belles scènes de *Brutus*, n'est autre chose que le sujet de *Mérope* romanesquement défiguré. Voltaire, quelques années après, se vengea en homme de génie de cette victoire passagère de la médiocrité ; il fit sa *Mérope*, qui a fait disparaître *Amasis.*

Nous avons des vers de Piron, juge qui ne peut pas être suspect de partialité en faveur de Voltaire, dans lesquels il compte parmi les erreurs qu'il reproche au public,

L'injustice sans pareille
Dont gémit le consul romain,
Claqué, bien reclaqué la veille,
Et déserté le lendemain.

Fontenelle, ennemi secret de Voltaire, crut aussi triompher de lui en faisant réimprimer alors le *Brutus* de mademoiselle Bernard ou le sien, qu'on avait oublié depuis long-temps. Mais celui de Voltaire s'est maintenu sur la scène : il est su par cœur de tous ceux qui aiment les beaux vers, et l'autre n'est plus que dans les bibliothèques de quelques curieux.

Ériphyle, jouée en 1732, eut peu de succès, et essuya beaucoup de justes critiques. L'auteur la retira, et ne la fit pas imprimer. Cette pièce, aussi défectueuse dans le plan, que faible de style, est remarquable en ce que ce fut la première tentative de Voltaire pour faire passer sur notre théâtre le spectre qui l'avait frappé dans la tragédie anglaise d'*Hamlet* ; elle est plus remarquable encore en ce qu'elle a produit depuis *Sémiramis.* Il sera temps d'en parler quand je rapprocherai ces deux pièces, comme j'ai rapproché *Artémire* et *Mariamne.*

N. B. N'oublions pas, en finissant cet article de *Brutus*, de rappeler que cette tragédie a été depuis écartée du théâtre, comme étant *contre-révolutionnaire*, et n'oublions pas surtout que ceux qui parlaient ainsi, s'exprimaient très-exactement dans leur langue, que l'on ne connaît pas encore assez, mais qui, je l'espère, sera bientôt universellement connue. Dans cette langue, qui est et sera à jamais celle d'une faction dominatrice que nous voyons se débattre encore avec tant de rage pour éterniser la révolution et éloigner le retour de l'ordre ; dans cette langue, dont l'analyse sera l'explication de tous les crimes qu'elle a produits : tout ce qui est moral et légal est éminemment *contre-révolutionnaire* ; et dans la bouche de ces mêmes hommes, cette définition strictement littérale n'a jamais eu et n'aura jamais d'exception. Jugez s'ils n'étaient pas très-conséquens quand ils proscrivaient une tragédie telle que *Brutus*, et ce n'est pas la seule !

Observations sur le style de Brutus.

1 *Tout art t'est étranger :* combattre est ton partage.

Le premier hémistiche est d'une extrême dureté.

2 Moins *piqué* d'un discours si hautain.....

Piqué n'est pas du style noble : *blessé* était le mot propre.

3 Du sang qui les inonde ils semblent ébranlés.

L'auteur a lui-même condamné ce vers. La figure est fausse : des remparts ne sont pas *ébranlés par le sang.*

4 Vous des droits des mortels *éclairés interprètes,*

C'est encore là une de ces épithètes qui ne doivent jamais précéder le substantif; et cette règle est générale pour tous les participes de la même espèce, employés comme adjectifs verbaux, tels qu'*éclairé*, *inspiré*, *instruit*, etc. On dit *un juge éclairé*, et non pas un *éclairé juge ;* un *censeur instruit*, et non pas un *instruit censeur;* un *prophète inspiré*, et non pas un *inspiré prophète*, etc. S'il y a des exceptions, elles sont très-rares. Par exemple, on dit en style familier, *un renommé buveur ;* on dit d'un homme ridicule, *le renommé tel. Dans un cas d'absolue nécessité* est un phrase faite; ce qui peut-être a fait passer l'*absolu pouvoir*, permis en poésie, comme dans ce vers qu'on trouve ci-après :

Ah ! quand il serait vrai que l'absolu pouvoir, etc.

5 Parmi vos citoyens en est-il d'assez *sage*
Pour détester tout bas cet indigne esclavage ?

Faute de grammaire, amenée par la rime. *D'assez sage* est une phrase indéfinie qui exige le pluriel.

6 Qui versiez dans mon sein *ce grand secret de Rome.*

Il y a ici de l'emphase dans la diction. L'amour de Titus pour Tullie n'est point *le grand secret de Rome.*

7 Une douleur *plus tendre*, et des maux plus touchans.

Expression impropre. Une douleur amoureuse, comparée à un dépit ambitieux, ne peut s'appeler *une douleur plus tendre*, parce que les douleurs de l'ambition, qui sont l'objet comparé, n'ont rien de *tendre.*

8 De vos feux devant moi, *vous étouffiez la flamme.*

Le vers est dur, et *vous étouffiez la flamme de vos feux* est une phrase qui pèche par la redondance des mots.

9 *Éteignait-elle en vous*, etc.

C'est encore un vers dur. Les fautes ici sont très-près les unes des autres, parce que ce morceau fut ajouté à la pièce long-temps après sa nouveauté, et que l'auteur ne travaillait pas assez ses corrections.

10 Ah ! j'aime avec transport, je hais avec furie.

Vers emprunté de Racine.

Il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
(*Andromaque.*)

11 Et pourquoi, de vos mains déchirant vos blessures,
Déguiser votre amour, et non pas vos injures ?

Il n'y a aucune liaison d'idées et d'expressions dans ces deux vers.

12 J'espère que bientôt ces voûtes embrasées,
Ce Capitole en cendre et ces tours écrasées,
Du sénat et du peuple éclairant les tombeaux,
A cet hymen heureux vont servir de flambeaux.

Le ton et le style de ces quatre vers tiennent trop de la déclamation et de l'emphase : on pourrait tout au plus le pardonner à l'emportement d'un jeune homme passionné, mais non pas à la réserve et à l'insinuation, qui sont le caractère d'Arons. Ce défaut devait d'autant plus être relevé, que la pièce est plus sévèrement écrite.

13 Arons pourrait servir vos *légitimes feux*,

Cette chute de vers est désagréable et sèche : c'est l'effet que produit ordinairement un monosyllabe après un mot de quatre ou cinq syllabes, et c'est ce que doit éviter l'écrivain qui soigne son style.

14 Nous préservent les cieux d'un si funeste abus,
Berceau de la mollesse et *tombeau* des vertus.

Ce petit rapprochement de *berceau* et de *tombeau* est une sorte d'affectation qui ne sied pas à l'austérité mâle du langage de Brutus. Ce n'est pas que ce vers n'ait une sorte d'éclat très-propre à éblouir les jeunes versificateurs, qui ne savent pas même combien les vers de ce genre sont aisés à faire ; mais les connaisseurs, ceux qui ont une juste idée du style tragique et des convenances générales du style, ne trouveront pas cette remarque trop sévère,

15 Du trône avec Tullie un *assuré partage*.

Faute qui a déjà été remarquée. On doit dire, en vers comme en prose, un *partage assuré*, et non pas un *assuré partage*. Le principe de cette règle, c'est qu'*assuré* vient d'un verbe, et que, dans le génie de notre langue, le participe d'un verbe doit marcher après le substantif qui le régit.

16 J'espérais couronner des *ardeurs si parfaites*,

Expressions d'élégie ou de roman, peu dignes d'une tragédie, et surtout d'une tragédie intitulée *Brutus*.

17 .... Tarquin
Rentrait, dès cette nuit, la vengeance à la main.

La vengeance à la main est une expression neuve et heureuse qui appartient à Corneille.

Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère,
La vengeance à la main, l'œil ardent de colère, etc.

SECTION IV.

Zaïre.

Quatorze ans s'étaient écoulés depuis *Œdipe*, et Voltaire avait échoué successivement dans *Artémire*, dans *Mariamne*, dans *Ériphyle*; et *Brutus*, qui n'avait montré qu'au petit nombre de juges éclairés et équitables ce que l'auteur pouvait faire, *Brutus* était resté bien au-dessous d'*Œdipe* dans l'opinion de la multitude, qui ne juge que sur les succès du théâtre. Nous avons vu même, dans l'examen de cette dernière pièce, que l'auteur n'en avait pas tiré tout ce qu'un si grand sujet devait fournir. Je tiens de la bouche même de Voltaire que les plus beaux esprits de ce temps que madame de Tencin rassemblait chez elle, et à leur tête Fontenelle et Lamotte, engagèrent cette dame à lui conseiller de ne plus s'obstiner à suivre une carrière pour laquelle il ne semblait pas fait, et d'appliquer à d'autres genres le grand talent qu'il avait pour la poésie, car alors on ne le lui disputait pas ; c'est depuis que son talent pour la tragédie eut éclaté de manière à ne pouvoir pas être mis en doute, qu'on s'avisa de lui contester

celui de la poésie. Ainsi les sottises de la haine et de l'envie varient selon les temps et les circonstances ; mais l'envie et la haine ne changent point. Je demandai à Voltaire ce qu'il avait répondu à ce beau conseil : *Rien*, me dit-il, *mais je donnai Zaïre*.

On a disputé et l'on disputera encore long-temps sur cette question interminable : Quelle est la plus belle tragédie du Théâtre Français ? et il y a de bonnes raisons pour que ceux mêmes qui pourraient le mieux discuter cette question n'entreprennent pas de la décider. L'art dramatique est composé de tant de parties différentes, il est susceptible de produire des impressions si diverses, qu'il est à peu près impossible, ou qu'un même ouvrage réunisse tous les mérites au même degré, ou qu'il plaise également à tous les hommes. Tout ce qu'on peut affirmer en connaissance de cause, c'est que telle pièce excelle par tel ou tel endroit ; et si l'on s'en rapporte aux effets du théâtre, si souvent et si vivement manifestés depuis plus de cinquante ans, si l'on consulte l'opinion la plus générale dans toutes les classes de spectateurs, je ne crois pas trop hasarder en assurant que *Zaïre* est la plus touchante de toutes les tragédies qui existent.

A quoi tient ce prodigieux intérêt ? C'est ce qu'il s'agit de développer. D'abord, il faut remonter à ce principe de *l'Art poétique*, d'autant moins suspect dans la bouche de Despréaux, qu'à peu près étranger au sentiment dont il parlait, il paraît n'avoir cédé qu'à l'impression universelle et au témoignage irrécusable de l'expérience du théâtre :

> De l'amour la sensible peinture
> Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Je n'ai pas oublié que Voltaire lui-même a nié une fois ce principe, et a prétendu que Boileau ne l'avait établi que *par condescendance pour son ami Racine ; que jamais l'amour n'a fait verser autant de larmes que la nature ; que la route de la nature est cent fois plus sûre*..... Ce sont ses termes ; mais il parlait ainsi dans la Préface de *Sémiramis*, à qui l'on reprochait les amours un peu froids d'Azéma et de Ninias, et dont le mérite éminent tient sans contredit au sentiment filial et maternel. Nous aurons plus d'une occasion de remarquer que son imagination mobile lui dictait souvent des avis qui n'étaient que ceux du moment. Vous m'êtes témoins, Messieurs, que personne n'a condamné plus que moi la prédilection exclusive qu'on a voulu donner sur la scène à l'intérêt de l'amour ; mais en réclamant contre ceux qui semblaient n'en vouloir point d'autre, j'ai toujours reconnu avec Boileau que c'était le plus puissant de tous. Pour avoir un autre avis, je serais obligé de démentir ce que j'ai vu et observé au théâtre depuis plus de trente ans ; et quant à l'autorité de Voltaire, qui certainement est ici bien imposante, j'en ai une à lui opposer qui ne vaut pas moins, et c'est encore la sienne. Il dit dans sa lettre à Maffei : *L'amour est la passion la plus théâtrale, la plus fertile en sentimens, la plus variée.* Si ces deux opinions différentes prouvent dans Voltaire cette mobilité d'esprit qui en mettait quelquefois dans ses jugemens, heureusement elles ne peuvent guère compromettre son goût, puisqu'il ne s'agit que du plus ou moins d'effet entre deux ressorts très-puissans ; mais il m'est permis de m'en tenir à celle qui est confirmée par l'expérience.

L'amour était donc en possession, depuis près d'un siècle, de produire les pièces qui portaient le plus loin le sentiment de la pitié. *Le Cid* avait ouvert cette route, que dans la suite Corneille suivit rarement : Racine y avait marché avec tant de succès, qu'il semblait que personne ne pût l'y atteindre, et ce genre de gloire lui était devenu propre et particulier. Hermione, Roxane, Bérénice (je ne considère ici que le rôle, laissant à part la faiblesse du sujet), et surtout Phèdre, ce rôle où la passion de

l'amour est si tragique, étaient des modèles d'une telle perfection, qu'il eût été glorieux de pouvoir même s'en approcher; et si l'auteur de *Zaïre* a su tirer des effets encore plus grands de cette passion si souvent et si supérieurement traitée, il faut avouer que c'était un beau triomphe. Je vais tâcher de faire voir comment il y est parvenu.

Tragédie, comédie, opéra, romans, romances, roulent plus ou moins sur l'amour, et le représentent toujours plus ou moins malheureux; et puisque tous les arts de l'imagination se sont accordés pour employer ce ressort, c'est à coup sûr parce qu'il a la correspondance la plus universelle avec le cœur humain. Il n'y a presque personne qui n'ait éprouvé les effets de cette passion, et l'on peut appliquer ici un vers de *Zaïre:*

Qui ne sait compatir aux maux qu'on a soufferts?

mais il y a des degrés dans la pitié comme il y en a dans le malheur.

Examinons ces différens degrés dans les pièces que je viens de citer. Le Cid a tué le père de sa maîtresse, mais l'honneur lui en faisait un devoir; Chimène elle-même, en le poursuivant, ne saurait le haïr: tous deux n'ont à se plaindre que du sort, et se plaignent ensemble, et bientôt le Cid devient si grand, que nous pouvons espérer de le voir un jour heureux avec ce qu'il aime: assurément c'est le cas de rappeler ce vers du fameux sonnet sur Job:

J'en connais de plus misérables.

Titus est obligé, par les lois de Rome, de se séparer de Bérénice; mais Bérénice elle-même finit par en reconnaître la nécessité: ces deux cœurs sont contens l'un de l'autre; et, pour citer encore un vers fameux:

Ils ne se verront plus: — ils s'aimeront toujours.

et c'est beaucoup. L'on peut s'en rapporter à Phèdre, qui, dans ce vers, vous fait assez entendre qu'il y a de plus grands malheurs. Les siens sont affreux; mais on ne peut la plaindre qu'autant que ses remords font excuser son crime; on ne peut pas désirer qu'une passion comme la sienne soit heureuse, et sa cause n'est pas la nôtre. J'en dis autant d'Hermione et de Roxane; l'une est abandonnée, l'autre est trahie; nous plaignons leur infortune, et le but de la tragédie est rempli; mais notre intérêt ne porte ni sur leur amour, ni sur leur caractère. Le mariage de Pyrrhus était à peu près un arrangement de politique, et cette Hermione a plus d'orgueil que de tendresse; elle nous occupe encore plus de son injure que de son amour. Roxane aime davantage, mais elle n'a jamais été aimée de Bajazet; la politique entre aussi pour beaucoup dans les desseins qu'elle a sur lui; c'est une esclave ambitieuse qui veut être l'épouse d'un sultan, et qui lui présente ou sa main ou la mort. On la plaint, parce qu'elle est passionnée, trompée et malheureuse; mais nos vœux ne sont pas pour elle; ils seraient plutôt pour Atalide, et la cause de Roxane ne devient pas la nôtre. Après ces beaux efforts du génie et de l'éloquence de Racine, si nous venons à des sujets d'une exécution bien inférieure, mais dont le fond est plus touchant, vous trouverez *Ariane* et *Inès* qui font répandre bien des larmes. *Didon*, abandonnée comme Ariane, en fait verser aussi dans quelques momens, quoique ses sentimens et son langage aient bien moins de vérité. Tout le monde s'attendrit sur Ariane; c'est l'amante la plus tendre et la plus indignement trahie; mais Thésée, si grand dans la Fable, et si petit dans cette tragédie, y joue un rôle si méprisable, sa trahison est si odieuse et si gratuite, que le désir de le voir réuni avec Ariane n'entre pour rien dans la compassion qu'elle inspire, et, dès qu'elle n'est pas sur la scène, la pièce n'est pas supportable. Enée est mieux soutenu dans *Didon;* sa conduite est suffisamment justifiée; mais c'est précisément cet ordre si précis et si absolu qu'il reçoit des dieux, c'est cette grande destinée de Rome,

dont il doit être le fondateur, qui forme un obstacle si bien motivé, que nous sentons l'impossibilité d'y résister. Le dénoûment, comme dans *Bérénice*, est nécessaire et prévu; nos cœurs n'appellent pas Enée au trône de Carthage et à l'hymen de Didon; nous la plaignons, et c'est assez pour la tragédie. Il n'en est pas de même d'Inès : ici l'intérêt va beaucoup plus loin. Son union secrète avec un jeune prince aimable et couvert de gloire; les gages qu'elle a de leur amour; les sacrifices qu'il lui a faits; les dangers qu'ils courent tous les deux, et cette catastrophe terrible qui enlève Inès à son époux et à ses enfans au moment où leur bonheur allait être assuré, étaient certainement la fable la plus susceptible de pathétique que l'amour eût encore fournie au théâtre; et si le talent de l'auteur eût répondu au sujet, *Inès* devait être un des chefs-d'œuvre de la scène française. Il avait seul ce grand avantage qui avait manqué jusque-là à tous les sujets d'amour, d'offrir deux personnages également chers au spectateur, et qui sont les victimes de leur passion mutuelle, quand nous pouvons espérer leur bonheur. Cependant ce sujet, fût-il aussi bien traité qu'il pouvait l'être, ne me paraît pas encore aussi heureux que celui de *Zaïre*; et j'appuie d'abord mon opinion sur un principe puisé dans le cœur humain, que j'ai déjà indiqué ailleurs, et que vous avez paru adopter : c'est que les plus grandes douleurs de l'amour sont celles qu'il se fait à lui-même, et non pas celles qui lui viennent d'autrui. Il n'est pas nécessaire de dire que je suppose l'amour dans son plus haut degré d'énergie : et quand il unit deux cœurs également passionnés, de quelque coup qu'ils soient frappés, j'ose affirmer que, quand ils sont sûrs l'un de l'autre, ils n'ont pas encore éprouvé le plus grand des maux. Il est temps de voir quel est en comparaison le malheur d'Orosmane, et jusqu'où il est porté dans la tragédie de *Zaïre*.

Le poëte a commencé par mettre sous nos yeux le couple le plus aimable que le même penchant et les mêmes vertus aient pu jamais assortir. D'un côté, un prince jeune et victorieux, plein de sensibilité, de noblesse et de franchise, un successeur du grand Saladin, élevé, comme lui, au-dessus des mœurs barbares de sa nation, des préjugés de son pays, et même de ceux de sa religion, puisqu'il se croit en droit d'être généreux envers les chrétiens, ses plus mortels ennemis; de l'autre, une jeune esclave, d'une âme douce, tendre et naïve, mais qui, née avec tous les sentimens de la vertu, conserve dans l'ivresse même de l'amour cette juste fierté qui est le principe de l'honneur et de la modestie de son sexe. Si, d'un côté, Orosmane dédaigne de s'avilir dans la mollesse d'un sérail, s'il aime mieux une amante, une épouse que cent maîtresses; s'il ne veut vivre que pour la gloire et pour Zaïre; de l'autre, Zaïre, toute éprise qu'elle est d'Orosmane, toute abaissée qu'elle est par la condition d'esclave, aimerait mieux mourir que de lui appartenir à tout autre titre que celui de son épouse. Le premier acte est donné tout entier au développement de tous ces sentimens, de toutes ces qualités qui nous font chérir Orosmane et Zaïre; et il est écrit avec cet intérêt de style qui ajoute à tous les autres, et leur donne tout l'effet dont ils sont susceptibles. Zaïre confie son bonheur prochain à sa compagne Fatime.

Ce *superbe* Orosmane....

FATIME.

Eh bien !.....

ZAÏRE.

Ce soudan même,
Ce vainqueur des Chrétiens... chère Fatime... il m'aime,
Tu rougis... Je t'entends... garde-toi de penser
Qu'à briguer ses soupirs je puisse m'abaisser;

Que d'un maître absolu la *superbe* tendresse
M'offre l'honneur honteux du rang de sa maîtresse,
Et que j'essuie enfin l'outrage et le danger
Du malheureux éclat d'un amour passager.
Cette fierté qu'en nous soutient la modestie
Dans mon cœur à ce point ne s'est pas démentie.
Plutôt que jusque-là j'abaisse mon orgueil,
Je verrais sans pâlir les fers et le cercueil.
Je m'en vais t'étonner : son *superbe courage*
A mes faibles appas présente un pur hommage.
Parmi tous ces objets à lui plaire empressés,
J'ai fixé ses regards à moi seul adressés ;
Et l'hymen confondant leurs intrigues fatales,
Me soumettra bientôt son cœur et mes rivales.

Fatime lui rappelle qu'elle est née chrétienne ; qu'elle porte encore sur elle une croix, symbole de la religion de ses pères ; qu'un chevalier français, Nérestan, a promis de venir payer sa rançon. Zaïre lui répond qu'elle a été élevée dans la loi musulmane ; que Nérestan, qui, depuis deux ans, n'a point accompli sa promesse, est peut-être hors d'état de la tenir ; enfin l'amour vient bientôt ajouter à ces différens motifs une toute autre puissance : ce qu'elle doit à des parens qu'elle ne connaît pas, à un culte qu'elle ignore, peut-il balancer Orosmane ?

Qui lui refuserait le présent de son cœur ?
De toute ma faiblesse il faut que je convienne :
Peut-être sans l'amour j'aurais été Chrétienne ;
Peut-être qu'à ta loi j'aurais sacrifié ;
Mais Orosmane m'aime, et j'ai tout oublié.
Je ne vois qu'Orosmane, et mon âme enivrée
Se remplit du bonheur de s'en voir adorée.
Mets-toi devant les yeux sa grâce, ses exploits ;
Songe à ce bras puissant, vainqueur de tant de rois,
A cet aimable front que la gloire environne.
Je ne te parle point du sceptre qu'il me donne ;
Non, la reconnaissance est un faible retour,
Un tribut offensant, trop peu fait pour l'amour.
Mon cœur aime Orosmane, et non son diadème,
Chère Fatime ; en lui je n'aime que lui-même.
Peut-être j'en crois trop un penchant si flatteur ;
Mais si le ciel, sur lui déployant sa rigueur,
Aux fers que j'ai portés eût condamné sa vie,
Si le ciel sous mes lois eût rangé la Syrie,
Ou mon amour me trompe, ou Zaïre aujourd'hui,
Pour l'élever à soi, descendrait jusqu'à lui.

L'amour retrouve ici pour la première fois le langage que lui avait prêté Racine. Dès qu'on a entendu Orosmane, il paraît digne de cet amour.

Vertueuse Zaïre, avant que l'hyménée
Joigne à jamais nos cœurs et notre destinée,
J'ai cru sur mes projets, sur vous, sur mon amour,
Devoir en Musulman vous parler sans détour.
Les soudans qu'à genoux cet univers contemple,
Leurs usages, leurs droits ne sont point mon exemple.
Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs,
Ouvre un champ sans limite à nos vastes désirs ;
Que je puis, à mon gré prodiguant mes tendresses,
Recevoir à mes pieds l'encens de mes maîtresses,
Et, tranquille au sérail, dictant mes volontés,
Gouverner mon pays du sein des voluptés.

. . . .

Mais j'atteste la gloire, et Zaïre, et ma flamme,
De ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme,
De vivre votre ami, votre amant, votre époux,
De partager mon cœur entre la guerre et vous.
Ne croyez pas non plus que mon honneur confie
La vertu d'une épouse à ces monstres d'Asie,
Du sérail des soudans gardes injurieux,
Et des plaisirs d'un maître esclaves odieux.
Je sais vous estimer autant que je vous aime,
Et sur votre vertu me fier à vous-même.
Après un tel aveu, vous connaissez mon cœur,
Vous sentez qu'en vous seule il a mis son bonheur.
Vous comprenez assez quelle amertume affreuse
Corromprait de mes jours la durée odieuse,
Si vous ne receviez les dons que je vous fais
Qu'avec ces sentimens que l'on doit aux bienfaits.
Je vous aime, Zaïre, et j'attends de votre âme
Un amour qui réponde à ma brûlante flamme.
Je l'avouerai : mon cœur ne veut rien qu'ardemment;
Je me croirais haï d'être aimé faiblement.
De tous mes sentimens tel est le caractère :
Je veux avec excès vous aimer et vous plaire.
Si d'un égal amour votre cœur est épris,
Je viens vous épouser, mais c'est à ce seul prix;
Et du nœud de l'hymen l'*étreinte dangereuse*
Me rend infortuné s'il ne vous rend heureuse.

On connaît déjà l'âme ardente et fière de ce jeune soudan, son caractère fait pour porter tout à l'extrême. La tendresse et la candeur de celui de Zaïre respirent dans sa réponse :

Vous, Seigneur, malheureux ! Ah ! si votre grand cœur
A sur mes sentimens pu fonder son bonheur,
S'il dépend en effet de mes flammes secrètes,
Quel mortel fut jamais plus heureux que vous l'êtes !
Ces noms chers et sacrés et d'amant et d'époux,
Ces noms nous sont communs; et j'ai par-dessus vous
Ce plaisir si flatteur à ma tendresse extrême,
De tenir tout, Seigneur, du bienfaiteur que j'aime,
De voir que ses bontés font seules mes destins,
D'être l'ouvrage heureux de ses augustes mains.

Nous ne sommes qu'à la troisième scène, et déjà ces deux jeunes amans se sont emparés de tous les cœurs; leur bonheur est devenu le nôtre, et déjà aussi, suivant les règles de l'art, va se faire apercevoir de loin l'obstacle qui doit les traverser. On annonce l'arrivée de Nérestan; et les procédés généreux d'Orosmane, et le service important que Zaïre va rendre aux chrétiens, vont encore donner aux deux amans de nouveaux droits sur nous, et nous attacher de plus en plus à leur commune félicité.

Chrétien, je suis content de ton noble courage;
Mais ton orgueil ici se serait-il flatté
D'effacer Orosmane en générosité ?
Reprends ta liberté, remporte tes richesses;
A l'or de ces rançons joins mes justes largesses :
Au lieu de dix chrétiens que je dus t'accorder,
Je t'en veux donner cent, tu peux les demander.
Qu'ils aillent sur tes pas apprendre à ta patrie,
Qu'il est quelques vertus au fond de la Syrie.

Qu'ils jugent, en partant, qui méritait le mieux,
Des Français ou de moi, l'empire de ces lieux.
Mais parmi ces Chrétiens que ma bonté délivre,
Lusignan ne fut point réservé pour te suivre;
De ceux qu'on peut te rendre il est seul excepté;
Son nom serait suspect à mon autorité.
Il est du sang français qui régnait à Solyme;
On sait son droit au trône, et ce droit est un crime.
Du destin qui fait tout tel est l'arrêt cruel:
Si j'eusse été vaincu, je serais criminel.
Lusignan dans les fers finira sa carrière,
Et jamais du soleil ne verra la lumière.
Je le plains, mais pardonne à la nécessité
Ce reste de vengeance et de sévérité.

S'il n'eût pas existé dans ces dynasties barbares et conquérantes un Saladin comparable, pour la grandeur d'âme et la supériorité des lumières, à tout ce que l'antiquité a eu de plus fameux, on n'eût pas manqué de nous dire qu'Orosmane ne devait pas tenir un langage si éloigné de ce mépris féroce et de cette haine fanatique qu'un prince mahométan devait avoir pour un chrétien, surtout dans un temps où la fureur des croisades avait encore augmenté cette horreur que les musulmans et les chrétiens avaient les uns pour les autres. Mais heureusement ce caractère de Saladin est si connu, qu'il serait trop absurde de prétendre qu'Orosmane ne pouvait pas lui ressembler; et l'on ne peut que louer l'auteur de *Zaïre* de nous avoir peint un soudan qui mêle aux maximes sévères de la politique les mouvemens de l'humanité compatissante, et qui descend jusqu'à s'excuser auprès d'un ennemi qui a été son esclave de retenir dans les fers un concurrent au trône qu'il occupe. Mais en faisant briller ses vertus, le poëte ne manque pas de ramener toujours ce premier sentiment qui doit dominer dans tout ce rôle, l'amour. A peine Orosmane a-t-il nommé Zaïre, qu'on sent qu'il n'est plus de sang-froid; il s'indigne qu'on ait pu seulement avoir l'idée de disposer du sort de celle qu'il aime.

Pour Zaïre, crois-moi, sans que ton cœur s'offense,
Elle n'est pas d'un prix qui soit en ta puissance.
Tes chevaliers français et tous leurs souverains
S'uniraient vainement pour l'ôter de mes mains.
Tu peux partir.

Nérestan ose insister.

Qu'entends-je? Elle naquit chrétienne.
J'ai pour la délivrer ta parole et la sienne;
Et quant à Lusignan, ce vieillard malheureux,
Pourrait-il?...

Orosmane n'en peut pas écouter davantage, et la fierté de son rang et de son caractère est révoltée qu'on ose lui demander plus qu'il ne veut faire, et surtout qu'on ose encore lui parler de Zaïre:

Je t'ai dit, Chrétien, que je le veux.
J'honore ta vertu; mais cette humeur altière,
Se faisant estimer, commence à me déplaire.
Sors, et que le soleil, levé sur mes états,
Demain près du Jourdain ne te retrouve pas.

Le soudan reparaît dans ces vers, mais il est blessé à la fois dans son amour et dans son orgueil. C'est ainsi que l'on soutient un caractère, et la scène suivante fait entrevoir tout ce dont il est capable.

Corasmin, que veut donc cet esclave infidèle?
Il soupirait.... ses yeux se sont tournés vers elle;

Les as-tu remarqués ?

CORASMIN.

Que dites-vous, Seigneur ?
De ce soupçon jaloux écoutez-vous l'erreur ?

OROSMANE.

Moi jaloux ! qu'à ce point ma fierté s'avilisse !
Que j'éprouve l'horreur de ce honteux supplice !
Moi, que je puisse aimer comme l'on sait haïr !
Quiconque est soupçonneux invite à le trahir.
Je vois à l'amour seul ma maîtresse asservie :
Cher Corasmin, je l'aime avec idolâtrie.
Mon amour est plus fort, plus grand que mes bienfaits.
Je ne suis point jaloux.... Si je l'étais jamais !...
Si mon cœur.... Ah ! chassons cette importune idée.
D'un plaisir pur et doux mon âme est possédée.
Va, fais tout préparer pour ces momens heureux
Qui vont joindre ma vie à l'objet de mes vœux.
Je vais donner une heure au soin de mon empire,
Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

Ce frémissement d'Orosmane à la seule idée de jalousie, ces mots terribles, *si je l'étais jamais* !..... contiennent le germe de tout ce qu'on verra dans ce rôle, et nous retrouverons successivement tous les événemens de la pièce, fondés et préparés dans ce premier acte ; ce qui est une des lois les plus essentielles de l'art dramatique, et communément la plus oubliée.

Au second acte, le caractère de Zaïre continue à se montrer sous les traits les plus intéressans. Touchée de ce que Nérestan a fait pour elle, Zaïre risque tout pour lui prouver du moins sa reconnaissance par l'espèce de service qu'elle croit lui être le plus agréable. Elle a entendu de la bouche d'Orosmane les raisons capitales que la politique oppose à la liberté de Lusignan ; mais rien ne l'arrête : elle la demande à son amant ; elle l'obtient, et en même temps la permission d'annoncer cette heureuse nouvelle aux anciens compagnons de sa captivité. Cette démarche réunit plusieurs avantages, qui rentrent tous dans le grand objet de la pièce : elle montre le suprême ascendant de Zaïre, la bonté de son cœur, celle d'Orosmane ; et dans quels termes, avec quelle effusion il avoue, au commencement du troisième acte, tout le plaisir qu'il sent à complaire à ce qu'il aime ! D'abord il a dit à Corasmin, que, sûr désormais des desseins du roi de France contre le soudan d'Egypte, il est charmé de voir ses deux ennemis aux mains, il est bien aise de plaire à Louis.

Mène-*lui* Lusignan, dis-*lui* que je *lui* donne
Celui que la naissance allie à sa couronne,
Celui que par deux fois mon père avait vaincu,
Et qu'il tint enchaîné tandis qu'il a vécu.

Corasmin trouve cette complaisance imprudente, comme elle l'est en effet.

Son nom cher aux Chrétiens....

OROSMANE.

Son nom n'est point à craindre.

CORASMIN.

Mais, Seigneur, si Louis....

Le soudan l'interrompt précipitamment, et ce n'est point ici une de ces interruptions gratuites, si fréquentes dans les tragédies. Orosmane sait trop bien les raisons très-fortes que va lui alléguer le zèle éclairé de Corasmin. Si Louis, vainqueur en Egypte, tourne ses armes contre la Syrie, un prince tel que Lusignan, le dernier de la race des rois de Jérusalem,

détrôné par le père d'Orosmane, n'est-il pas entre les mains de Louis un moyen de plus pour rallier autour de lui tous les anciens serviteurs de cette maison respectée, qui a long-temps régné dans la Palestine? Voilà ce que Corasmin veut dire à son maître; mais il ne lui en laisse pas le temps : il n'est pas accoutumé à cette vanité si commune aux souverains, de déguiser des faiblesses sous une apparence de politique. Il n'a pas surtout la force de dissimuler l'excès de son amour, ni de résister au plaisir d'en parler.

Il n'est plus temps de feindre:
Zaïre l'a voulu, c'est assez, et mon cœur,
En donnant Lusignan, le donne à mon vainqueur.
Louis est peu pour moi; je fais tout pour Zaïre:
Nul autre sur mon cœur n'aurait pris cet empire.
Je viens de l'affliger : c'est à moi d'adoucir
Le déplaisir mortel qu'elle a dû ressentir,
Quand, sur les faux avis des desseins de la France,
J'ai fait à ces Chrétiens un peu de violence.
Que dis-je? Ces momens perdus dans mon conseil,
Ont de ce grand hymen suspendu l'appareil,
D'une heure encore, ami, mon bonheur se diffère;
Mais j'emploirai du moins ce temps à lui complaire.

Ces vers, indépendamment de la passion qui s'y exprime, ont tous un objet relatif à la marche des événemens. Orosmane a dit, à la fin du premier acte :

Et vous, allez, Zaïre;
Prenez dans le sérail un souverain empire,
Commandez en sultane, et je vais ordonner
La pompe d'un hymen qui doit vous couronner.

Pour un homme aussi amoureux que lui, pour celui qui vient de dire,

D'une heure encore, ami, mon bonheur se diffère,

les momens doivent être longs, et cette impatience si naturelle s'accordait mal avec les retardemens qu'a éprouvés cet hymen tant souhaité, pendant tout l'intervalle du premier acte au troisième, dont le poëte avait besoin pour faire reconnaître la naissance de Zaïre et de Nérestan, et réunir le père avec les enfans. Les vers qu'on vient d'entendre, et la scène dont ils sont tirés, expliquent l'incident qui justifie tout. La nouvelle d'un armement du roi de France et de l'entrée d'une flotte dans la Méditerranée, a forcé le soudan d'assembler son conseil, et même de faire arrêter tous les Français dont il venait d'accorder la liberté, et qu'il n'était pas juste de rendre à un roi qui aurait armé contre lui. Voilà ce qui a *suspendu* cet hymen et renouvelé un moment les alarmes des chevaliers captifs, et même de Zaïre. Ces vers,

Je viens de l'affliger, etc.

prouvent aussi que le soudan ne blâme pas l'affection qu'elle porte aux chrétiens parmi lesquels elle est née, et le *déplaisir* qu'il lui a causé malgré lui, est un nouveau motif pour lui accorder la grâce qu'elle lui demande d'un moment d'entretien avec Nérestan. Corasmin s'en étonne, et avec raison :

Et vous avez, Seigneur, encor cette indulgence?

La réponse d'Orosmane est en même temps pour Corasmin et pour tous les censeurs qui ont trouvé sa conduite invraisemblable : il faut donc rapporter cette réponse et l'examiner.

Ils ont été tous deux esclaves dans l'enfance;
Ils ont porté mes fers; ils ne se verront plus;

Zaïre enfin de moi n'aura point un refus.
Je veux bien l'avouer : je foule aux pieds pour elle
Des rigueurs du sérail la contrainte cruelle.
J'ai méprisé ces lois dont l'âpre austérité
Fait d'une vertu triste une nécessité.
Je ne suis point formé du sang asiatique :
Né parmi les rochers, au sein de la Taurique,
Des Scythes mes aïeux je garde la fierté,
Leurs mœurs, leurs passions, leur générosité.
Je consens qu'en partant Nérestan la revoie ;
Je veux que tous les cœurs soient heureux de ma joie.
Après ce peu d'instans volés à mon amour,
Tous ses momens, ami, sont à moi sans retour.
Va, ce Chrétien attend, et tu peux l'introduire.
Presse son entretien, obéis à Zaïre,

Les critiques se sont écriés tous ensemble : Est-il dans les mœurs des Orientaux que le soudan consente à cette entrevue? Je réponds : Non ; mais s'ensuit-il que cette dérogation aux usages soit une invraisemblance réelle dans la pièce? Je réponds, que je n'en crois rien, parce que le caractère du personnage est assez établi pour justifier ce que sa conduite a d'extraordinaire. Dès le premier acte, il a témoigné son éloignement pour les règles austères du sérail :

En tout lieu, sans manquer de respect,
Chacun peut désormais jouir de mon aspect.
Je vois avec mépris ces maximes terribles
Qui font de tant de rois des tyrans invisibles.

Il a dit à Zaïre, et en bien beaux vers, qu'il croirait lui faire injure de souffrir auprès d'elle la surveillance odieuse des gardiens du sérail; et cette violation de l'usage le plus universel dans l'Asie est bien autrement importante que l'entretien qu'il permet à Zaïre avec un chrétien élevé près d'elle, et qui va s'en séparer pour jamais. Vous venez de l'entendre expliquer au troisième acte ses principes et ses motifs ; et, pour dire qu'ils ne sont pas suffisans, il faudrait pouvoir affirmer qu'une passion extrême ne peut pas influer sur un jeune souverain, au point de lui faire violer des usages reçus ; mais cette assertion serait pour le moins très-hasardée, et serait sur-le-champ démentie par de grands exemples pris dans l'histoire. Supposons qu'un poëte eût imaginé une chose bien plus hardie et bien plus extraordinaire, le mariage d'un sultan des Turcs avec une esclave, contre la loi formelle et sacrée établie dans la famille ottomane, de ne jamais contracter de mariage légitime, de nommer des sultanes et de n'avoir jamais d'épouse. On crierait à l'invraisemblance : c'est pourtant ce que fit Soliman II, et c'est l'amour qui l'y conduisit. Pourquoi donc un jeune prince de race tartare ne pourrait-il pas déroger dans des points moins essentiels aux coutumes des monarques d'Orient, surtout si l'on considère que, possesseur, comme il le dit, d'une souveraineté récente, il peut fort bien n'être pas encore imbu des maximes d'orgueil et de mollesse invétérées depuis par une longue habitude dans le gouvernement despotique des empereurs ottomans?

Mais, dit-on, l'on voit le besoin que l'auteur avait, pour construire sa fable, de donner à Orosmane un langage et des principes qui ne sont pas d'un despote asiatique. — Et quand cela serait (car il n'est point du tout prouvé que l'auteur n'eût pas d'autre moyen), tout ce dont il a besoin devient-il dès lors invraisemblable, même quand il l'a raisonnablement fondé? S'il fallait admettre ce principe outré, et par conséquent faux, combien resterait-il de tragédies qu'il ne renversât pas dans leurs fonde-

mens? Non, il n'y a d'invraisemblable que ce que la raison ne saurait croire; et, après les motifs très-plausibles énoncés dans le rôle d'Orosmane, après les idées qu'on a prises de son caractère, après l'exemple si connu de ce Soliman, qui osera dire que la conduite de ce jeune soudan est incroyable?

Mais je vais plus loin: il n'est point du tout sûr que ce soit la nécessité qui ait tracé à Voltaire le plan de ce personnage; ou, si cela est vrai, c'est une nécessité bien heureuse, car il en est résulté un mérite très-précieux, un très-grand surcroît d'intérêt dans l'ensemble de ce rôle, et si frappant, quand une fois on l'a observé, qu'il est bien difficile d'imaginer qu'il n'y ait eu aucun dessein. En effet, remarquez, Messieurs, combien Orosmane nous paraît plus à plaindre dans les inévitables illusions d'une jalousie trop bien motivée, plus touchant dans ses douleurs, plus excusable dans ses furieux transports, lorsqu'il se croit et doit se croire trahi, après avoir porté jusqu'à l'excès la confiance et l'abandon de l'amour; combien il est plus amer d'être trompé, lorsqu'on n'a pas même supposé qu'il fût possible de l'être; combien il est horrible d'avoir en main la preuve apparente de l'infidélité, lorsqu'on était si éloigné même du soupçon! C'est là une des nuances particulières à ce rôle, qui rendent la jalousie d'Orosmane la plus intéressante qu'il y ait au théâtre, et qui produisent ces mouvemens si pathétiques que la suite de cet ouvrage va nous offrir. Orosmane n'est point d'un naturel ombrageux et jaloux: si, dans le premier acte, il a frémi à ce seul mot, ce n'était point le cri d'une âme dont on a touché la blessure habituelle: c'est celui d'un cœur noble et haut qui regarderait comme l'excès de la honte et du malheur de douter de celle qu'il aime. En quel état sera-t-il donc, quand il ne lui sera plus même permis de douter, quand il tiendra la lettre fatale, quand il saura que Zaïre a promis de se rendre au lieu marqué, quand il entendra dans la nuit: *Est-ce vous, Nérestan?*... Je m'arrête; je ne veux pas anticiper sur cette effrayante situation. Il suffit d'avoir fait voir que, si le caractère d'Orosmane, dans les premiers actes, est fait pour le rendre le plus intéressant de tous les amans, parce qu'il n'y en a point qui aime de meilleure foi, et qui se livre plus entièrement à la foi de son amante; ce qu'il éprouve dans les derniers actes doit, par une conséquence nécessaire, le rendre le plus infortuné de tous les hommes qui ont aimé, parce qu'il n'y en a point qui doive se croire plus horriblement outragé et plus cruellement trahi.

J'ai rassemblé sous un même point de vue tous les traits dont la réunion forme, dans les premiers actes, le caractère que le poëte a su donner à ses deux principaux personnages; et si, après en avoir fait les deux amans les plus aimables et les plus dignes l'un de l'autre, après les avoir mis tout près du bonheur, après avoir fait de leur hymen le vœu le plus cher du spectateur, il finit par nous montrer en eux les plus déplorables victimes des tourmens et des fureurs de l'amour. Il est évident que ce passage du plus grand des biens au plus affreux des maux, des émotions les plus douces aux déchiremens les plus cruels, sera le comble de l'intérêt théâtral.

Mais comment y parvient-il? C'est ici qu'il faut admirer cet art que nous demandions dans *Brutus*, qui manquait absolument dans *Mariamne* et *Ériphyle*, et qu'enfin Voltaire avait appris, de soutenir l'équilibre des moyens qui forment l'intrigue, et de mouvoir puissamment les divers ressorts de la machine dramatique. A cet amour qui a pris sur nous tant d'empire, il oppose ce que la nature a de plus touchant, ce que la religion et le malheur ont de plus auguste, ce que l'honneur et le devoir ont de plus sacré, sans que la diversité des moyens puisse nuire à l'unité de dessein et d'effet, parce qu'il les rassemble tous contre l'amour de Zaïre, le principal objet qui nous occupe; et qu'on y fasse attention: il est si vrai

que cette impression de l'amour, quand on a su lui donner tout ce qu'elle a de force et de charme, est la plus puissante de toutes, comme je l'ai dit ci-dessus, que, pour la balancer dans l'âme du spectateur, comme dans celle de Zaïre, il ne fallait rien moins que tous ces grands pouvoirs que l'art du poëte a mis en œuvre; et, quand nous aurons vu tout ce que va produire le terrible combat qui en est la suite, peut être ne sera-t-on pas surpris que je regarde *Zaïre* comme un drame égal à ce qu'il y a de plus beau pour la conception et l'ensemble, et supérieur à tout pour l'intérêt.

C'est dans le second acte que se trouvent naturellement amenés tous ces moyens que je viens d'annoncer; c'est pendant qu'Orosmane est dans son conseil que se prépare l'orage qui doit détruire son bonheur et celui de son amante. Le commencement de cet acte si important est destiné par l'auteur à nous donner d'abord une haute idée de ce Lusignan qui va jouer un grand rôle. Châtillon, l'un des chevaliers dont Nérestan est venu briser les fers, lui témoigne au nom de tous la reconnaissance qu'ils lui doivent. Ce nom de Châtillon, fameux dans les croisades, et l'un des plus illustres de la noblesse française, nous rappelle ces idées imposantes de l'ancienne chevalerie, qui se montrait pour la première fois dans la tragédie. C'est dans ce second acte que l'auteur déploie habilement toute sa poétique éloquente pour nous remplir l'imagination de cet héroïsme chrétien, de cet enthousiasme de l'honneur et de la religion, double caractère de ces premiers chefs des croisés, tout à la fois apôtres, conquérans et martyrs. Si ces armemens prodigieux, ces guerres lointaines, source de tant de gloire et de tant de revers, nous paraissent aujourd'hui peu conformes à la saine politique, il faut convenir qu'il n'y a rien de plus favorable aux couleurs de la poésie, rien de plus fait pour subjuguer l'imagination; et même, de quelque manière que l'on apprécie l'esprit des croisades, on ne peut au moins se défendre de l'intérêt très-juste et très-naturel qu'inspirent ces guerriers, respectés même de leurs ennemis, et qui avaient porté dans les cachots la gloire de leurs anciens triomphes, la résignation des martyrs et la fermeté des grands cœurs. Voltaire a bien su profiter de cette disposition dont il était sûr; et s'il a depuis condamné les croisades en philosophe, alors il s'en est servi en poëte. Nérestan témoigne à Châtillon la douleur qu'il ressent de n'avoir pu obtenir d'Orosmane la liberté de Lusignan. La réponse de Châtillon est la source d'un nouveau genre de pathétique qui va toujours aller en croissant jusqu'à la fin du second acte.

Seigneur, s'il est ainsi, votre faveur est vaine.
Quel indigne soldat voudrait briser sa chaîne
Alors que dans les fers son chef est retenu?
Lusignan, comme à moi, ne vous est pas connu,
Seigneur; remerciez le ciel, dont la clémence
A pour votre bonheur placé votre naissance
Long-temps après ces jours à jamais détestés,
Après ces jours de sang et de calamités,
Où je vis sous le joug de nos barbares maîtres
Tomber ces murs sacrés conquis par nos ancêtres.
Ciel! si vous aviez vu ce temple abandonné,
Du Dieu que nous servons le tombeau profané,
Nos pères, nos enfans, nos filles, et nos femmes,
Au pied de nos autels *expirant* dans les flammes,
Et notre dernier roi courbé du faix des ans,
Massacré sans pitié sur ses fils *expirans!*
Lusignan, le dernier de cette auguste race,
Dans ces momens affreux ranimant notre audace,

Au milieu des débris des temples renversés,
Des vainqueurs, des vaincus et des morts entassés,
Terrible, et d'une main reprenant cette épée,
Dans le sang infidèle à tout moment trempée,
Et de l'autre à nos yeux montrant avec fierté
De notre sainte foi le signe redouté,
Criant à haute voix : Français, soyez fidèles....
Sans doute, en ce moment le couvrant de ses ailes,
La vertu du Très-Haut qui nous sauve aujourd'hui
Aplanissait sa route, et marchait devant lui;
Et des tristes Chrétiens la foule délivrée
Vint porter avec nous ses pas dans Césarée.
Là, par nos chevaliers, d'une commune voix,
Lusignan fut choisi pour nous donner des lois.
O mon cher Nérestan! Dieu qui nous humilie,
N'a pas voulu sans doute, en cette courte vie,
Nous accorder le prix qu'il doit à la vertu.
Vainement pour son nom nous avons combattu :
Ressouvenir affreux dont l'horreur me *dévore!*
Jérusalem en cendre, hélas! fumait encore,
Lorsque, dans notre asile attaqués et trahis,
Et livrés par un Grec à nos fiers ennemis,
La flamme dont brûla Sion désespérée
S'étendit en fureur aux murs de Césarée.
Ce fut là le dernier de trente ans de revers;
Là, je vis Lusignan chargé d'indignes fers :
Insensible à sa chute, et grand dans ses misères,
Il n'était attendri que des maux de ses frères.
Seigneur, depuis ce temps, ce père des Chrétiens
Resserré loin de nous, blanchit dans ses liens,
Gémit dans un cachot, privé de la lumière,
Oublié de l'Asie et de l'Europe entière.
Tel est son sort affreux, et qui peut aujourd'hui,
Quand il souffre pour nous, se voir heureux sans lui?

Quel effet produira sur nous la vue de ce vénérable vieillard annoncé de cette manière, et qui inspire tant de regrets, d'admiration et d'amour à ceux qui ont servi sous lui, qu'ils ne veulent point d'une liberté qu'il ne pourra pas partager? Elle lui est rendue, cette liberté, et il est tout simple que Zaïre, qui l'a obtenue, s'empresse d'annoncer à Nérestan cette heureuse nouvelle, et de compenser par cette joie le chagrin qu'il doit sentir d'avoir fait d'inutiles sacrifices pour la ramener en France. Lusignan la suit de près. Sorti de l'obscurité des cachots, ses yeux faibles, encore éblouis de la lumière qu'il n'a pas vue depuis si long-temps, cherchent d'abord les compagnons de ses longues infortunes. Il marche avec peine, soutenu par quelques esclaves :

Suis-je avec des Chrétiens?

Ce sont ces premières paroles; et qu'elles sont vraies! Que la religion, si puissante par elle-même, l'est encore bien plus dans le malheur, et dans le malheur dont elle est la cause, le soutien et la récompense! Ce premier mot de Lusignan prépare tout ce qu'il va montrer de zèle et d'ardeur pour ramener Zaïre à la foi de ses aïeux.

Suis-je libre en effet?

C'est sa seconde question. Châtillon le lui assure, et le vieillard s'écrie :

O jours! ô douce voix!
Châtillon, c'est donc vous, c'est vous que je revois!

Martyr, ainsi que moi, de la foi de nos pères,
Le Dieu que nous servons finit-il nos misères?
En quels lieux sommes-nous? Aidez mes faibles yeux.

CHATILLON.

C'est ici le palais qu'ont bâti vos aïeux.
Du fils de Noradin c'est le séjour profane.

Ces mots doivent blesser un peu les oreilles de Zaïre; elle se hâte de prendre la parole pour donner à Lusignan une juste idée du pouvoir et de la générosité du soudan qui le délivre; et dans tout ce qu'elle dit éclate le plaisir qu'elle a de louer son amant :

Le maître de ces lieux, le puissant Orosmane,
Sait connaître, Seigneur, et chérir la vertu.
Ce généreux Français qui vous est inconnu,
Par la gloire amené des rives de la France,
Venait de dix Chrétiens payer la délivrance.
Le soudan comme lui, gouverné par l'honneur,
Croit, en vous délivrant, égaler son grand cœur.

Comme elle entremêle naturellement l'éloge de Nérestan et celui d'Orosmane! comme elle craint qu'on ne puisse un moment prendre Orosmane pour un barbare! Lusignan veut connaître son libérateur Nérestan.

Mon nom est Nérestan : le sort long-temps barbare,
Qui dans les fers ici me mit presqu'en naissant,
Me fit quitter bientôt l'empire du Croissant.
A la cour de Louis, guidé par mon courage,
De la guerre sous lui j'ai fait l'apprentissage;
Ma fortune et mon rang sont un don de ce roi,
Si grand par sa valeur, et plus grand par sa foi.
Je le suivis, Seigneur, au bord de la Charente,
Lorsque du fier Anglais la valeur menaçante,
Cédant à nos efforts trop long-temps captivés,
Satisfit, en tombant, aux lis qu'ils ont bravés.
Venez, prince, et montrez au plus grand des monarques,
De vos fers glorieux les vénérables marques.
Paris va révérer le martyr de la croix,
Et la cour de Louis est l'asile des rois.

LUSIGNAN.

Hélas! de cette cour j'ai vu jadis la gloire.
Quand Philippe à Bovine enchaînait la victoire,
Je combattais, Seigneur, avec Montmorenci,
Melun, d'Estaing, de Nesle, et ce fameux Couci.
Mais à revoir Paris je ne dois plus prétendre :
Vous voyez qu'au tombeau je suis prêt à descendre.
Je vais au Roi des rois demander aujourd'hui
Le prix de tous les maux que j'ai soufferts pour lui.

Tous ces noms fameux alors, prononcés pour la première fois au théâtre, et qui réveillent une foule de grandes idées et de souvenirs intéressans; ce vieillard tiré des cachots et prêt à descendre dans la tombe; ces chevaliers qui l'environnent et qui ont combattu et souffert avec lui; ce mélange de grandeur, de religion et d'infortune, forme un tableau à la fois auguste et touchant, absolument neuf sur la scène, et qui va être porté tout à l'heure jusqu'au plus haut degré de pathétique que jamais elle ait présenté.

Tout ce puissant appareil sert à donner plus d'effet à la reconnaissance qui va suivre. A peine Lusignan est-il sûr de sa liberté, que sa pensée se

porte aussitôt sur ses enfans qui lui ont été enlevés dans le sac de Césarée.

Vous, généreux témoins de mon heure dernière,
Tandis qu'il en est temps, écoutez ma prière.
Nérestan, Châtillon, et vous.... de qui les pleurs
Dans ces momens si chers honorent mes malheurs,
Madame, ayez pitié du plus malheureux père
Qui jamais ait du ciel éprouvé la colère,
Qui répand devant vous des larmes que le *temps*
Ne peut encor tarir dans mes yeux *expirans*.
Une fille, trois fils, ma superbe espérance,
Me furent arrachés dès leur plus tendre enfance.
O mon cher Châtillon! tu dois t'en souvenir.

CHATILLON.

De vos malheurs encor vous me voyez frémir.

LUSIGNAN.

Prisonnier avec moi dans Césarée en flamme,
Tes yeux virent périr mes deux fils et ma femme.

CHATILLON.

Mon bras, chargé de fers, ne put les secourir.

LUSIGNAN.

Hélas! et j'étais père, et je ne pus mourir!
Veillez du haut des cieux, chers enfans que j'implore,
Sur mes autres enfans, s'ils sont vivans encore.

Son dernier fils, à peine âgé de quatre ans, et sa fille au berceau, furent portés à Jérusalem par les Sarrasins vainqueurs. Nérestan se rappelle qu'il n'avait que cet âge quand il y fut conduit.

Hélas! de mes enfans auriez-vous connaissance?

s'écrie le vieillard; et il aperçoit en même temps au bras de Zaïre cette croix dont il est parlé au premier acte. Il en est frappé; il demande depuis quand elle la porte. Elle répond :

Depuis que je respire.

Ah! daignez confier à mes tremblantes mains....

reprend Lusignan; et il considère cette croix de plus près : il la reconnaît pour celle qui ornait toujours la tête de ses enfans lorsqu'on célébrait le jour de leur naissance.

Dans l'espoir dont j'entrevois les charmes
Ne m'abandonne pas, Dieu témoin de mes larmes!
Dieu mort sur cette croix, et qui revis pour nous,
Parle, achève, ô mon Dieu! ce sont-là de tes coups!
Quoi! madame, en vos mains elle était demeurée?
Quoi! tous les deux captifs et pris dans Césarée?
. . . .
Leurs paroles, leurs traits,
De leur mère en effet sont les vivans portraits.
Oui, grand Dieu, tu le veux : tu permets que je voie.....
Dieu! ranime mes sens trop faibles pour ma joie!
Madame, Nérestan.... Soutiens-moi, Châtillon!

A peine a-t-il la force de demander à Nérestan s'il n'a pas au sein la cicatrice d'une blessure.... Oui, seigneur, s'écrie Nérestan, et Zaïre et lui sont un moment après aux pieds du vieillard, et Lusignan embrasse ses enfans.

Il y avait déjà, lorsque *Zaïre* fut représentée, bien des reconnaissances au théâtre, quoiqu'il n'y en eût pas une dans Racine, et que l'*Héraclius*, de Corneille fût la seule de ses pièces où il eût employé ce moyen, devenu

depuis une espèce de lieu commun dramatique, que le vrai talent ne peut plus se permettre que pour en tirer des situations assez frappantes et assez singulières pour racheter ce qu'il y a de trop facile dans ces sortes de coups de théâtre, et rajeunir ce qu'ils ont de trop usé. Presque toutes les pièces de Crébillon sont fondées sur ce moyen, qui produit de la terreur dans une scène d'*Atrée*, de l'intérêt dans le quatrième acte d'*Electre*, et un grand effet tragique dans *Rhadamiste* : partout ailleurs il l'a rendu froid et trivial. Voltaire est de nos poëtes celui qui en a fait le plus souvent un usage très-heureux. Ses ennemis n'ont pas manqué de jeter sur les reconnaissances un mépris qu'ils faisaient retomber, non pas sur Crébillon, qui souvent les emploie si mal à propos, mais sur Voltaire, qui en a tiré les plus grandes beautés ; et toujours conséquens comme à leur ordinaire, ils n'ont cessé d'exalter dans Crébillon la force de *génie*, quoiqu'il ait mis en œuvre le même ressort dans tous ses ouvrages, soit qu'ils aient du mérite ou qu'ils n'en aient pas, et n'ont cessé de reprocher à Voltaire la stérilité de *génie*, quoiqu'il ait fait de ce même ressort l'emploi le mieux entendu, et qu'il ait su en même temps s'en passer dans plusieurs de ses belles tragédies, ce que n'a jamais fait Crébillon. On reconnaît là leur justice et leur logique; mais on reconnaît aussi leur ignorance lorsqu'ils réprouvent ce moyen comme trop petit, parce que Racine et Corneille n'y ont point eu recours. D'abord, c'est précisément pour ouvrir de nouvelles sources de beautés qu'il convenait de faire ce que Corneille et Racine n'avaient pas fait ; ensuite, ces sources ne sont pas à dédaigner, puisque les meilleures pièces du théâtre grec y sont puisées, et qu'Aristote, qui en savait bien autant que nos faiseurs de brochures, désigne les pièces à reconnaissance par le nom de pièces *implexes*, comme celles dont le sujet est le plus théâtral.

Il suit de ce commentaire, qui était nécessaire pour réprimer la suffisance étourdie de nos ignorans critiques, que c'est uniquement par la combinaison des effets et des résultats, qu'il faut juger des reconnaissances dramatiques, et sur ce principe, je n'en connais point qu'on puisse égaler à celle du second acte de *Zaïre*. Les impressions de la nature sont ordinairement les seules qui caractérisent la reconnaissance; mais ici, combien il s'y joint d'accessoires plus intéressans les uns que les autres ! le lieu, le moment, le caractère et la situation des personnages, l'âge de Lusignan, sa longue captivité, cette religion pour laquelle il a tant combattu et tant souffert; ce palais qui est celui de ses aïeux, cette contrée le berceau de la foi qu'il professe, et le théâtre de la mort d'un Dieu rédempteur, tout concourt à répandre sur cette reconnaissance un merveilleux sacré qui nous transporte, qui nous montre quelque chose au-dessus des événemens humains, un dessein particulier de la Providence ; et c'est ce que l'auteur nous a fait si bien sentir par ce beau vers :

> Parle, achève, ô mon Dieu! ce sont là de tes coups !

Et quelle exécution ! Vous avez observé, Messieurs, cette foule de mouvemens pathétiques, tous ces mots échappés au désordre, à la nature agitée, entrecoupés par le saisissement de la crainte et l'incertitude de l'espérance; tout ce trouble répandu entre tous les personnages, et qui s'accroît encore par celui qu'il fait entrevoir. A peine Lusignan a-t-il goûté un instant la joie de revoir ses enfans qu'il avait perdus, qu'il s'offre à son esprit une pensée effrayante, et capable seule d'empoisonner toute sa joie :

> Toi qui seul as conduit sa fortune et la mienne,
> Mon Dieu, qui me la rends, me la rends-tu Chrétienne?

Zaïre rougit, baisse les yeux, pleure; elle avoue la vérité fatale.

Sous les lois d'Orosmane,
Punissez votre fille..... elle était Musulmane.

LUSIGNAN.

Que la foudre en éclats ne tombe que sur moi !
Ah ! mon fils, à ces mots j'eusse expiré sans toi.
Mon dieu j'ai combattu soixante ans pour ta gloire,
J'ai vu tomber ton temple et périr ta mémoire;
Dans un cachot affreux abandonné vingt ans,
Mes larmes t'imploraient pour mes tristes enfans;
Et lorsque ma famille est par toi réunie,
Quand je trouve ma fille, elle est ton ennemie.
Je suis bien malheureux.... C'est ton père, c'est moi,
C'est ma seule prison qui t'a ravi ta foi.
Ma fille, tendre objet de mes dernières peines,
Songe au moins, songe au sang qui coule dans tes veines;
C'est le sang de vingt rois, tous Chrétiens comme moi;
C'est le sang des héros défenseurs de ma loi;
C'est le sang des martyrs.... O fille encor trop chère!
Connais-tu ton destin, sais-tu quelle est ta mère?
Sais-tu bien qu'à l'instant que son flanc mit au jour
Ce triste et dernier fruit d'un malheureux amour,
Je la vis massacrer par la main forcenée,
Par la main des brigands à qui tu t'es donnée!
Tes frères, ces martyrs égorgés à mes yeux,
T'ouvrent leurs bras sanglans tendus du haut des cieux.
Ton Dieu que tu trahis, ton dieu que tu blasphèmes,
Pour toi, pour l'univers, est mort en ces lieux mêmes,
En ces lieux où mon bras le servit tant de fois,
En ces lieux où son sang te parle par ma voix.
Vois ces murs, vois ce temple envahis par tes maîtres:
Tout annonce le dieu qu'ont vengé tes ancêtres.
Tourne les yeux, sa tombe est près de ce palais:
C'est ici la montagne où, lavant nos forfaits,
Il voulut expirer sous les coups de l'impie;
C'est là que de sa tombe il rappela sa vie.
Tu ne saurais marcher dans cet auguste lieu,
Tu n'y peux faire un pas sans y trouver ton Dieu,
Et tu n'y peux rester sans renier ton père,
Ton honneur qui te parle, et ton Dieu qui t'éclaire.
Je te vois dans mes bras et pleurer et frémir;
Sur ton front pâlissant Dieu met le repentir.
Je vois la vérité dans ton cœur descendue;
Je retrouve ma fille après l'avoir perdue,
Et je reprends ma gloire et ma félicité,
En dérobant mon sang à l'infidélité.

Quelle véhémence entraînante! quel torrent d'éloquence! C'est là de la vraie chaleur, celle qui consiste dans une succession rapide et pressante de mouvemens naturels qui naissent les uns des autres, et acquièrent en se multipliant une force irrésistible. Ce discours serait beau, même s'il était mis en prose. Que sera-ce si l'on considère que les difficultés de la versification, non-seulement n'ont rien ôté à la vérité, à la précision, à la justesse, mais encore y ont ajouté un charme inséparable des vers harmonieux? Ne faudrait-il pas en conclure que le premier de tous les talens est celui d'être éloquent en vers?

Il est impossible que Zaïre résiste à cette impulsion victorieuse, et le spectateur est entraîné avec elle.

O mon père!
Cher auteur de mes jours, parlez, que dois-je faire?

LUSIGNAN.

M'ôter par un seul mot ma honte et mes ennuis,
Dire je suis Chrétienne.

ZAÏRE.

Oui, Seigneur... je le suis.

Un ordre du soudan vient la séparer des Chrétiens : Lusignan n'a que le temps de lui dire :

O vous que je n'ose nommer,.
Jurez moi de garder un secret si funeste.

ZAÏRE.

Je vous le jure.

LUSIGNAN.

Allez le ciel fera le reste.

Cet acte, si riche en beautés pathétiques, a essuyé beaucoup de censures. Comment cette croix entourée de diamans a-t-elle pu se dérober à l'avidité des soldats qui enlevèrent Zaïre au berceau? Cette cicatrice de Nérestan est-elle une preuve bien sûre de sa naissance? Et sur des questions pareilles, on a conclu l'invraisemblance. Quelles misérables chicanes! Sans doute il faudrait d'autres preuves dans les tribunaux; mais une scène de tragédie est-elle une discussion juridique? Malheur au poëte qui confondrait deux choses si différentes! il pourrait bien être si exact, qu'il glacerait le spectateur; il constaterait si bien la reconnaissance, qu'on ne s'en soucierait plus. Il suffit que tout soit plausible et raisonnable; et qu'on nous dise ici ce qui ne l'est pas! Cette croix a pu être dérobée par les Sarrasins; mais elle a pu aussi n'en être pas aperçue, et c'est assez pour le poëte. Ne voulez-vous dans la tragédie que des choses qui n'aient jamais pu être autrement? Il y en a trop peu de cette espèce. Un autre que Nérestan peut avoir la même cicatrice au même endroit: oui, mais ce serait un grand hasard; et quand les circonstances, les temps, les lieux se rapportent avec cet indice, Lusignan peut y croire, et nous y croyons aussi. Je sais que l'abus de ces reconnaissances, prodiguées jusqu'au dégoût dans toute espèce d'ouvrage, a jeté un vernis romanesque sur ces sortes d'événemens; mais j'ai fait voir aussi par combien d'endroits celle de *Zaïre* se distinguait de toutes les autres, et cet acte sera toujours aux yeux des connaisseurs un morceau unique dans son genre (1).

(1) Voltaire avait lu *Zaïre* à mademoiselle Quinault, sœur du célèbre Dufresne, qui joua Orosmane d'original. Cette actrice, qui joignait à un grand talent comique beaucoup d'esprit naturel, de finesse et de gaîté, sachant combien Voltaire, sur tout ce qui avait rapport à ses pièces, était facile à alarmer, se divertit d'autant plus à lui faire une plaisanterie sur son ouvrage, qu'elle-même assurément n'y attachait aucune conséquence. Quand elle eut entendu cet acte, *Savez-vous*, lui dit-elle, *comment il faut intituler cette pièce*? *La Procession des captifs*. Voltaire jeta un cri d'effroi. *Mademoiselle, si vous ne me donnez votre parole d'honneur de ne jamais répeter cette plaisanterie, jamais* Zaïre *ne sera représentée; il ne faudrait que faire circuler ce mot dans le parterre pour la faire tomber.* On peut imaginer que mademoiselle Quinault lui promit tout ce qu'il voulut. Mais ce qu'on aurait peine à croire, si l'on ne savait comment Voltaire était jugé aux premières représentations de ses pièces, c'est que le second acte de *Zaïre*, la première fois qu'il fut joué, produisit peu d'effet, et même excita des murmures dans le parterre pendant qu'on pleurait dans les loges; c'est du moins ce que l'auteur m'a dit plus d'une fois. Mais ce moment d'injustice fut très-court, et, dès la seconde représentation, la pièce fut aux nues. Ce n'est guère que le premier jour que les envieux et les mauvais plaisans cherchent à troubler l'impression du moment, et quand cette impression est aussi vive et aussi vraie que celle d'une tragédie telle que *Zaïre*, elle s'accroît sans cesse et va bientôt aussi loin qu'elle doit aller.

Vous voyez dès à présent, Messieurs, quel puissant contre-poids l'auteur a placé dans ce second acte, et comment il l'a rendu assez fort pour balancer tout ce que nous avions ressenti dans le premier. Il accumule encore de nouvelles forces au troisième acte, dans cette entrevue qu'Orosmane a permis entre Zaïre et Nérestan; il lui apprend, dès les premiers mots, que le vieux Lusignan touche à sa dernière heure : sa caducité n'a pu résister aux différentes révolutions qu'il vient d'éprouver.

Vous ne reverrez plus un trop malheureux père....
. . . .
Et pour comble d'horreur, à ses derniers momens,
Il doute de sa fille et de ses sentimens ;
Il meurt dans l'amertume, et son âme *incertaine*
Demande en soupirant si vous êtes *Chrétienne*.

Zaïre s'étonne et s'afflige qu'on puisse douter de sa fidélité; mais Nérestan, qui soupçonne déjà une partie de la vérité, lui fait entendre qu'elle est bien loin de connaître encore tous les devoirs de cette religion qui est désormais la sienne. Il demande qu'il lui soit permis d'amener à sa sœur un des ministres de cette religion sainte, dont elle recevra les lumières en recevant le baptême.

Obtenez qu'avec lui je puisse revenir.
Mais à quel titre, ô ciel ! faut-il donc l'obtenir ?
A qui le demander dans ce sérail profane ?
Vous, le sang de vingt rois, esclave d'Orosmane !
Parente de Louis, fille de Lusignan,
Vous Chrétienne et ma sœur, esclave d'un soudan !
Vous m'entendez... Je n'ose en dire davantage.
Dieu, nous réserviez-vous à ce dernier outrage ?

Zaïre, qui ne l'entend que trop bien, la sincère Zaïre, incapable de rien dissimuler, et pressentant déjà son malheur, dit à son frère :

Je suis Chrétienne, hélas !.. J'attends avec ardeur
Cette eau sainte, cette eau qui peut guérir mon cœur.
Non, je ne serai point indigne de mon frère,
De mes aïeux, de moi, de mon malheureux père.
Mais parlez à Zaïre et ne lui cachez rien,
Dites.... quelle est la loi de l'empire chrétien ?
Quel est le châtiment pour une infortunée
Qui loin de ses parens, aux fers abandonnée,
Trouvant chez un barbare un généreux appui,
Aurait touché son âme et s'unirait à lui.

Personne sans doute ne peut se méprendre à ce mot de *barbare*, qui n'est ici que la dénomination usitée chez les Chrétiens pour désigner tous les peuples mahométans, et qu'ils donnaient même aux Grecs du Bas-Empire, qui ne manquaient pas de la leur rendre. Nérestan se récrie avec indignation :

O ciel ! que dites-vous ? Ah ! la mort la plus prompte
Devrait.....

ZAÏRE.

C'en est assez, frappe, et préviens ta honte.

NÉRESTAN.

Qui ? vous, ma sœur !

ZAÏRE.

C'est moi que je viens d'accuser.
Orosmane m'adore... et j'allais l'épouser.

NÉRESTAN.

L'épouser ! est-il vrai, ma sœur ? est-ce vous-même ?
Vous la fille des rois !

ZAÏRE.

Frappe, dis-je ; je l'aime.

Ainsi chaque scène amène une situation. Nous avons vu Zaïre avouer aux pieds de son père qu'elle était Musulmane. Elle a juré d'être Chrétienne; et ici elle avoue à son frère qu'elle aime un Musulman. Il éclate en reproches :

Opprobre malheureux du sang dont vous sortez,
Vous demandez la mort et vous la méritez ;
Et si je n'écoutais que ta honte et ma gloire,
L'honneur de ma maison, mon père, sa mémoire ;
Si la loi de ton Dieu que tu ne connais pas,
Si ma religion ne retenait mon bras,
J'irais dans ce palais, j'irais au moment même
Immoler de ce fer un barbare qui t'aime,
De son indigne flanc le plonger dans le tien,
Et ne l'en retirer que pour percer le mien.

On fait de ce morceau une critique peu réfléchie. On blâme l'emportement de Nérestan : on y trouve un fanatisme trop féroce ; mais c'est surtout dans le genre dramatique que la critique ne saurait être juste, si elle ne considère dans chaque partie tous les rapports qui tiennent à l'ensemble. Certainement il y a de l'excès dans le zèle de Nérestan, si on ne le juge que suivant la droite raison; mais c'est la raison relative qui est celle du drame ; et quand nous le jugeons, c'est la raison propre à chaque personnage qui doit devenir la nôtre. Or, il est facile de faire voir que Nérestan ne doit pas parler autrement. Il est très-vrai que s'il était capable de faire ce qu'il dit, il commettrait un attentat très-odieux ; mais il y a loin d'une semblable menace échappée dans un premier transport, à l'idée d'un assassinat. Lui-même avoue que *sa religion* le lui défend, et quand elle ne *retiendrait pas son bras*, on sent que sa générosité naturelle est bien loin d'un pareil forfait. Ainsi ce qu'il y a de trop violent dans ce transport ne va qu'à faire sentir au spectateur combien, aux yeux d'un Chrétien, d'un chevalier, d'un croisé, c'était une chose horrible que le mariage d'une Chrétienne avec un infidèle, d'une princesse parente de S.-Louis avec un soudan de Jérusalem, et le poëte remplit son objet, va directement à son but, en donnant la plus grande énergie à ce zèle exalté qui n'a rien ici d'odieux, et qui était et devait être le caractère des Chrétiens du temps des croisades, de ces guerriers toujours prêts à être martyrs, et dont la plupart, si l'on consulte l'histoire, auraient été capables de donner la mort à leur propre fille, plutôt que de la voir épouser un Musulman. Le poëte a donc doublement raison, d'abord en ce qu'il peint fidèlement les mœurs, ensuite en ce qu'il nous donne une plus forte idée des devoirs que la naissance et la religion imposaient à Zaïre, et renforce par conséquent la situation où il l'a placée.

Nérestan porte le dernier coup quand il ajoute :

Et je vais donc apprendre à Lusignan trahi
Qu'un Tartare est le dieu que sa fille a choisi.
Dans ce moment affreux, hélas ! ton père expire,
En demandant à Dieu le salut de Zaïre.

Quelle image à présenter à cette âme noble et sensible que ce père mourant, le père qu'elle vient de retrouver en cet instant même, qui, en lui révélant des destinées si glorieuses, vient de l'enchaîner à des devoirs si sacrés ! A mesure qu'elle les connaît, elle en est plus effrayée :

L'état où tu me vois accable ton courage ;
Tu souffres, je le vois ; je souffre davantage.
Je voudrais que du ciel le barbare secours
De mon sang dans mon cœur eût arrêté le cours,
Le jour qu'empoisonné d'une flamme profane,
Ce pur sang des Chrétiens brûla pour Orosmane ;
Le jour que de ta sœur Orosmane charmé....
Pardonnez-moi, Chrétiens : qui ne l'aurait aimé ?
Il faisait tout pour moi, son cœur m'avait choisie ;
Je voyais sa fierté pour moi seule adoucie.
C'est lui qui des Chrétiens a ranimé l'espoir :
C'est à lui que je dois le bonheur de te voir :
Pardonne : ton courroux, mon père, ma tendresse,
Mes sermens, mon devoir, mes remords, ma faiblesse,
Me servent de supplice, et ta sœur, en ce jour,
Meurt de son repentir plus que de son amour.

Que cet amour est éloquent dans ses plaintes ! De quels traits il vient de peindre encore celui qui en est l'objet ! Quel vers que celui-ci !

Pardonnez-moi, Chrétiens : qui ne l'aurait aimé ?

C'est là le cri du cœur, et dans quel moment ! Que de vérités dans cette interruption ! Elle s'accuse de son amour ; elle voudrait avoir cessé de vivre le jour qu'*Orosmane charmé*.... Là, elle s'arrête, elle n'a pas la force de poursuivre. Ce mouvement que le repentir a commencé, est interrompu par l'amour : tout ce qu'elle peut est d'en demander pardon : mais bien loin d'y renoncer, elle ne peut pas même achever le reproche qu'elle s'en fait ; elle se hâte de le couvrir par toutes les louanges qu'on prodigue avec tant de plaisir à ce qu'on aime, et qui sont à la fois les jouissances d'un cœur tendre et l'excuse de ses faiblesses.

Ce même Nérestan, dont tout à l'heure le courroux était si sévère, s'attendrit sur le sort de Zaïre ; il la plaint, la console, l'encourage, lui promet les secours du ciel.

Achève donc ici ton serment commencé ;
Achève, et, dans l'horreur dont ton cœur est pressé,
Promets au roi Louis, à l'Europe, à ton père,
Au Dieu qui déjà parle à ce cœur si sincère,
De ne point accomplir cet hymen odieux
Avant que le pontife ait éclairé tes yeux,
Avant qu'en ma présence il te fasse Chrétienne,
Et que Dieu par ses mains t'adopte et te soutienne.
Le promets-tu Zaïre ?....

ZAÏRE.

Oui, je te le promets :
Rends-moi Chrétienne et libre ; à tout je me soumets.
Va d'un père expirant, va fermer la paupière ;
Va je voudrais te suivre, et mourir la première.

La voilà donc liée plus que jamais par des engagemens qui deviennent à tout moment plus impérieux. Cette scène vient d'ajouter encore à tous les motifs que l'art du poëte veut opposer à l'amour, et, je le répète, on va sentir incessamment qu'il ne fallait pas en employer moins. Orosmane va reparaître : les larmes de Zaïre nous ont sans cesse occupé de lui, et dès qu'il parlera, nous serons tous, au fond du cœur, du parti de son amour. Ce qui est dû aux devoirs, à la religion, aux bienséances de toute espèce, est encore plus, il faut l'avouer, de réflexion que de sentiment ; mais la passion tient immédiatement au cœur ; la passion, c'est nous-mêmes. Le poëte le savait bien ; mais toutes ses ressources sont prêtes : le père de Zaïre est mourant ; elle lui a juré, elle a juré à son frère d'être

Chrétienne, de ne consentir à rien avant d'avoir vu le saint pontife. Quoi qu'elle oppose à son amant, quoi qu'il fasse pour la persuader, nous ne pouvons plus que la plaindre de sa résistance, et non pas l'en blâmer. Le génie dramatique tient la balance d'une main ferme et vigoureuse, et Orosmane peut paraître.

Zaïre l'attend et frémit de l'attendre. Le spectateur l'attend et frémit aussi. Zaïre s'écrie :

A ta loi, Dieu puissant! oui, mon âme est rendue;
Mais fais que mon amant s'éloigne de ma vue.
Cher amant, ce matin, l'aurais-je pu prévoir,
Que je dusse aujourd'hui redouter de te voir,
Moi qui, de tant de feux justement possédée,
N'avais d'autre bonheur, d'autre soin, d'autre idée,
Que de t'entretenir, écouter ton amour,
Te voir, te souhaiter, attendre ton retour?
Hélas! et je t'adore, et t'aimer est un crime!

OROSMANE.

Paraissez, tout est prêt.

A ces mots si simples, s'il était possible qu'au théâtre on jugeât par réflexion quand le cœur est occupé, il s'élèverait de toutes parts un cri d'admiration. C'est là ce que les connaisseurs appellent un vrai coup de théâtre, et non pas ces surprises d'un moment produites par des combinaisons forcées, et dont il ne résulte tout au plus que de l'embarras ou de la curiosité. Les plus beaux coups de théâtre sont ceux où, comme ici, un personnage annonce, en se montrant, une de ces situations terribles, un de ces grands combats du cœur où nous sommes tous de moitié. Assemblez des milliers d'hommes, et il n'y en aura pas un dont le cœur ne palpite à ce seul mot : *Paraissez, tout est prêt;* pas un qui ne pense en lui-même : Que va dire, que va faire la malheureuse Zaïre? Mais pour produire tant d'effet avec ce seul mot, il a fallu qu'il n'y eût pas, dans toute la première moitié de la pièce, un seul ressort qui ne fût juste; et ce n'est pas cet art que le poëte nous permet de remarquer, quand il nous montre son ouvrage dans la perspective théâtrale : alors, au contraire, il ne demande qu'à nous le faire oublier; l'illusion est complète; nous ne songeons qu'à ce qui va se passer entre Zaïre et Orosmane. Le silence de la crainte, le saisissement de la pitié est alors le vrai triomphe du génie qui nous fait éprouver sa force avant de nous en avoir révélé le secret, et devient notre maître au point qu'il ne nous permet de l'admirer qu'après qu'il nous a rendus à nous-mêmes.

Orosmane, qui vient chercher Zaïre pour la mener à l'autel, déploie, en arrivant, cette triomphante allégresse de l'amour qui se croit au comble de ses vœux

Le beau feu qui m'anime
Ne souffre plus, Madame, aucun retardement;
Les flambeaux de l'hymen brillent pour votre amant,
Les parfums de l'encens remplissent la mosquée.
Du dieu de Mahomet la puissance invoquée
Confirme mes sermens et préside à mes feux.
Mon peuple prosterné pour vous offre ses vœux.
Tout tombe à vos genoux; vos superbes rivales,
Qui disputaient mon cœur et marchaient vos égales,
Heureuses de vous suivre et de vous obéir,
Devant vos volontés vont apprendre à fléchir.
Le trône, les festins et la cérémonie,
Tout est prêt; commencez le bonheur de ma vie.

Chaque mot est un coup de poignard pour la sensible Zaïre. Des soupirs, des mots entrecoupés sont la seule réponse qu'elle peut faire aux empressemens et aux transports du soudan. Il n'y voit pendant quelque temps que ce trouble ingénu et modeste, si naturel à une âme jeune et tendre, qui, au moment du bonheur suprême, en paraît comme accablée, et semble ne pouvoir ni le soutenir ni le concevoir. Cette méprise, si excusable dans Orosmane, n'en est que plus cruelle pour Zaïre; elle veut parler, et la parole meurt sur ses lèvres.. Orosmane commence à s'étonner : elle se hâte de lui renouveler toutes les protestations de sa tendresse. Ne sachant quelles raisons lui donner, elle prononce en tremblant les mots de *Chrétiens*, de *Lusignan*......

Ces Chrétiens !... quoi ! Madame,
Qu'auraient donc de commun cette secte et ma flamme ?

ZAÏRE.

Lusignan, ce vieillard accablé de douleurs
Termine en ce moment sa vie et ses malheurs.

C'est une adresse du poëte d'avoir ramené ici l'idée de Lusignan qui meurt, et qui est toujours présent à l'esprit de sa fille. Orosmane, éloigné de plus en plus de la vérité qu'il ignore, répond par des vers pleins d'une douceur attendrissante :

Eh bien ! quel intérêt si pressant et si tendre
A ce vieillard chrétien votre cœur peut-il prendre ?
Vous n'êtes point Chrétienne : élevée en ces lieux,
Vous suivez dès long-temps la foi de mes aïeux.
Un vieillard qui succombe au poids de ses années
Peut-il troubler ici vos belles destinées ?
Cette aimable pitié qu'il s'attire de vous
Doit se perdre avec moi dans des momens si doux.

ZAÏRE.

Seigneur, si vous m'aimez, si je vous étais chère....

OROSMANE.

Si vous l'êtes ! ah dieu !....

ZAÏRE.

Souffrez que l'on diffère....
Permettez que ces nœuds par vos mains assemblés....

OROSMANE

Que dites-vous ? ô ciel ! est-ce vous qui parlez,
Zaïre ?

ZAÏRE.

Je ne puis soutenir sa colère.

Orosmane éperdu ne peut que répéter : *Zaïre* ! et cette répétition est l'accent de l'amour. Dans tous les momens, sa plus tendre prière est de prononcer le nom de l'objet aimé. Zaïre ne peut plus supporter une situation si douloureuse :

Il m'est affreux, Seigneur, de vous déplaire ;
Excusez ma douleur.... Non, j'oublie à la fois,
Et tout ce que je suis, et tout ce que je dois.
Je ne puis soutenir cet aspect qui me tue ;
Je ne puis.... Ah ! souffrez que, loin de votre vue,
Seigneur, j'aille cacher mes larmes, mes ennuis,
Mes vœux, mon désespoir et l'horreur où je suis.

Cette scène, qu'un goût sûr a renfermée dans de justes bornes, ne devait pas durer plus long-temps. Quelle situation que celle où la présence de ce qu'on adore devient un tourment insupportable ! Dans quel état elle doit

laisser Orosmane ! Il ne sait où il est ; il doute de ce qu'il a entendu. Le soupçon s'éveille un moment dans son cœur : l'amour trompé dans ses vœux peut-il se défendre du soupçon ? Mais sur qui ce soupçon peut-il tomber ? Nérestan seul peut en être l'objet.

Si c'était ce Français !

Cette pensée l'épouvante et le consterne ; mais sa générosité naturelle ne lui permet pas de s'y arrêter long-temps.

Non, si Zaïre, ami, m'avait fait cette offense,
Elle eût avec plus d'art trompé ma confiance.
Le déplaisir secret de son cœur agité,
Si ce cœur est perfide, aurait-il éclaté ?
Ecoute : garde-toi de soupçonner Zaïre...
Mais, dis-tu, ce Français gémit, pleure, soupire....
Que m'importe, après tout, le sujet de ses pleurs ?
Qui sait si l'amour même entre dans ses douleurs ?
Et qu'ai-je à redouter d'un esclave infidèle,
Qui demain pour jamais se va séparer d'elle ?

CORASMIN.

N'avez-vous pas, Seigneur, permis, malgré nos lois,
Qu'il jouît de sa vue une seconde fois,
Qu'il revînt dans ces lieux ?

Ces mots nous apprennent que Nérestan a déjà fait demander cette grâce, qu'il voulait, il n'y a qu'un moment, appuyer du crédit de Zaïre ; mais le temps de la complaisance est passé : un instant de soupçon a suffi pour rendre ce Français odieux au Soudan, et les douleurs de l'amour sont trop cruelles pour ne pas faire haïr celui qui les a causées. La demande d'un second entretien n'est plus qu'un outrage dont la seule pensée révolte Orosmane et le rend furieux :

Qu'il revînt, lui, ce traître !
Qu'aux yeux de ma maîtresse il osât reparaître !
Oui, je le lui rendrais, mais mourant, mais puni,
Mais versant à ses yeux le sang qui m'a trahi,
Déchiré devant elle ; et ma main dégouttante
Confondrait dans son sang le sang de son amante....
Excuse les transports de ce cœur offensé ;
Il est né violent, il aime, il est blessé.

Cet emportement terrible est la première explosion de l'orage qui s'élève dans le sein de l'impétueux Orosmane ; mais le poëte, fidèle à ce premier dessein si bien conçu de ramener toujours cette noble confiance qui caractérise les belles âmes, le poëte, en terminant cet acte, ne laisse dans le cœur du Soudan que le ressentiment d'une fierté offensée ; elle seule dicte le parti qu'il va prendre et les ordres qu'il va donner, et il s'obstine même à repousser la défiance.

Non, c'est trop sur Zaïre arrêter un soupçon ;
Non, son cœur n'est point fait pour une trahison.
Mais ne crois pas non plus que le mien s'avilisse
A souffrir des rigueurs, à gémir d'un caprice,
A me plaindre, à reprendre, à redonner ma foi :
Les éclaircissemens sont indignes de moi.
Il vaut mieux sur mes sens reprendre un juste empire ;
Il vaut mieux oublier jusqu'au nom de Zaïre.
Allons ; que le sérail soit fermé pour jamais ;
Que la terreur habite aux portes du palais ;
Que tout ressente ici le frein de l'esclavage.
Des rois de l'Orient suivons l'antique usage.

On peut, pour son esclave oubliant sa fierté,
Laisser tomber sur elle un regard de bonté;
Mais il est trop honteux de craindre une maîtresse;
Aux mœurs de l'Occident laissons cette bassesse.
Ce sexe dangereux qui veut tout asservir,
S'il commande en Europe ici doit obéir.

Non-seulement ce courroux trompeur est naturel à un amant irrité, qui se suppose alors une force qu'il n'aura pas long-temps; mais il donne lieu au poëte de tirer des mouvemens de la passion les incidens qui nouent l'intrigue. Les ordres que donne Orosmane étaient nécessaires pour obliger Nérestan de hasarder la lettre qui produira bientôt la plus affreuse catastrophe.

Zaïre reparaît avec Fatime à l'ouverture du quatrième acte. Cette Fatime, dont l'auteur a eu soin de faire une Chrétienne très-attachée à sa religion, afin de soutenir mieux la faiblesse de Zaïre, veut d'abord la féliciter de la victoire qu'elle vient de remporter sur elle-même, et lui fait envisager de nouveaux secours et de nouvelles espérances; mais Zaïre s'écrie pour toute réponse :

Ah! j'ai porté la mort dans le sein d'Orosmane!
J'ai pu désespérer le cœur de mon amant!
Quel outrage, Fatime, et quel affreux moment!
Mon Dieu, vous l'ordonnez : j'eusse été trop heureuse....

Nouveaux reproches de Fatime. Zaïre poursuit :

Non, tu ne connais pas ce que je sacrifie.
Cet amour si puissant, ce charme de ma vie,
Dont j'espérais, hélas! tant de félicité,
Dans toute son ardeur n'avait point éclaté.
Fatime, j'offre à Dieu mes blessures cruelles;
Je mouille devant lui de larmes criminelles
Ces lieux où tu m'as dit qu'il choisit son séjour;
Je lui crie en pleurant : Ôte-moi mon amour;
Arrache-moi mes vœux, remplis-moi de toi-même.
Mais, Fatime, à l'instant les traits de ce que j'aime,
Ces traits chers et charmans, que toujours je revoi,
Se montrent dans mon âme entre le ciel et moi.

Les critiques, que ce style enchanteur n'a pu désarmer, ont demandé comment cette jeune esclave, dont la conversion est si récente, peut avoir assez de religion pour combattre tant d'amour: et rendre si bien les sentimens de l'un et de l'autre qui se mêlent et se combattent dans son âme. A les entendre, le christianisme devrait avoir moins de droits sur elle; ils oublient que, dès le premier acte, on a vu qu'il ne lui était pas étranger; qu'elle avait conservé de l'attachement pour cette religion où elle était née, qu'elle en estimait la morale et les principes. Elle a dit :

La foi de nos Chrétiens me fut trop tard connue.
Contre elle cependant, loin d'être prévenue,
Cette croix, je l'avoue, a souvent, malgré moi,
Saisi mon cœur *surpris* de respect et d'effroi.
J'osais l'invoquer même avant qu'en ma pensée
D'Orosmane en secret l'image fût tracée.
J'honore, je chéris ces charitables lois
Dont ici Nérestan me parla tant de fois;
Ces lois qui, de la terre écartant les misères,
Des humains attendris font un peuple de frères :
Obligés de s'aimer, sans doute ils sont heureux.

Enfin elle a été jusqu'à dire :

Peut-être sans l'amour j'aurais été Chrétienne.

L'auteur a donc pris ses mesures dès le commencement de la pièce pour fonder la vraisemblance morale, peut-être encore plus importante que celle des événemens, puisqu'il est encore plus dangereux de blesser le sentiment que la raison. Il n'est donc point du tout surprenant que ces premières impressions aient acquis beaucoup de force après tout ce qui vient de se passer, et que la religion, la nature et le malheur, qui viennent d'étaler aux yeux de Zaïre un spectacle si frappant et de si grandes révolutions, réveillent en elle cette sensibilité que les âmes tendres portent dans la religion comme dans l'amour. Tout cela est également fondé sur la connaissance du cœur humain, sans laquelle on ne fait point de bonnes tragédies.

L'amour ne voit rien d'impossible; aussi Zaïre se flatte-t-elle que sa religion même pourra ne pas réprouver son union avec Orosmane. Elle dit, en parlant du Dieu des Chrétiens :

Eh ! pourquoi mon amant n'est-il pas né pour lui ?
Orosmane est-il fait pour être sa victime ?
Dieu pourrait-il haïr un cœur si magnanime,
Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus ?
S'il était né Chrétien, que serait-il de plus ?

Un moment après, elle est vivement tentée de tout découvrir à son amant :

Je voudrais quelquefois me jeter à ses pieds,
De tout ce que je suis faire un aveu sincère.

Mais Fatime lui oppose des raisons péremptoires :

Songez que cet aveu peut perdre votre frère,
Expose les Chrétiens, qui n'ont que vous d'appui,
Et va trahir le Dieu qui vous rappelle à lui.

La force de ces motifs n'a pas empêché qu'ils ne parussent insuffisans à bien des personnes; les unes, uniquement par envie de censurer un bel ouvrage, ont prononcé, sans hésiter, que Zaïre devait dire son secret; les autres, en plus grand nombre, ont senti seulement qu'ils le désiraient, et ils ont pris pour une critique de la pièce ce désir qui en faisait l'éloge. On peut répondre aux uns et aux autres que la conduite de Zaïre est nécessitée par les raisons les plus puissantes. Deux choses sont indubitables, c'est qu'avec un homme aussi amoureux et aussi violent qu'Orosmane, on doit tout craindre d'un premier transport de fureur contre un Chrétien qui veut lui arracher ce qu'il aime : et en supposant même qu'il l'épargne, il est du moins hors de doute qu'il ne consentira jamais à ce que Zaïre embrasse un culte qui lui défend de l'épouser; et alors que deviennent les sermens qu'elle a faits à son père et à son frère ? que devient tout ce qu'elle doit à sa naissance, à ses aïeux, à sa religion ? Zaïre ne sent que trop la force de ces raisons, et doit la sentir; elle les combat pourtant, et doit les combattre. Elle dit à Fatime :

Ah ! si tu connaissais le grand cœur d'Orosmane !

Mais Fatime répond :

Il est le protecteur de la loi musulmane,
Et plus il vous adore, et moins il doit souffrir
Qu'on vous ose annoncer un Dieu qu'il doit haïr.
Le pontife à vos yeux en secret va se rendre,
Et vous avez promis....

ZAÏRE.

Eh bien ! il faut l'attendre.
J'ai promis, j'ai juré de garder ce secret :
Hélas ! qu'à mon amant je le tais à regret !

Quant à ceux qui, désolés des revers affreux qui sont la suite de ce silence nécessaire, voudraient à tout prix que Zaïre ne l'eût pas gardé, ils ne s'aperçoivent pas que ce n'est pas là un jugement de leur raison, mais une illusion de leur sensibilité. S'ils blâment Zaïre, ce n'est pas qu'elle ait tort, c'est qu'ils ne se consolent pas de son malheur, et par-là ils rendent hommage, sans y penser, au talent de l'auteur; car ce qu'il pouvait faire de mieux, c'était que Zaïre eût les meilleures raisons possibles pour ne rien révéler, et pourtant que son silence nous mît au désespoir.

La scène suivante, qui commence par ces mots: *Madame, il fut un temps*, etc., est une de celles que savent par cœur tous ceux qui fréquentent le théâtre. Je ne ferai pas un mérite particulier à Voltaire de ce premier morceau, dont le fond se retrouvait dans d'autres pièces, parce que l'amour n'a point d'illusion plus commune que celle de l'indifférence affectée. Je remarquerai seulement que les grands maîtres, en traitant ces lieux communs de la passion, ne manquent jamais d'y mettre l'empreinte de leur génie, non-seulement par le style, mais par des nuances aussi justes que délicates, qu'eux seuls savent apercevoir. Ici, par exemple, le poëte a observé que, dans les scènes de dépit, si connues de ceux qui ont aimé, l'expression de l'injure et du mépris, très-marquée dans les premières phrases que la colère soutient encore, ne manque jamais de s'affaiblir dans les dernières, à mesure que la présence de ce qu'on aime produit son infaillible effet. L'amour alors trouve moyen, n'importe comment, de se remontrer sous toutes les formes qu'il prend pour se cacher. Aussi, à peine Orosmane a-t-il déclaré qu'une autre va monter au rang qu'il destinait à Zaïre, qu'il ajoute tout de suite :

Il pourra m'en coûter; mais mon cœur s'y résout.
Apprenez qu'Orosmane est capable de tout;
Que j'aime mieux vous perdre, et, loin de votre vue,
Mourir désespéré de vous avoir perdue,
Que de vous posséder, s'il faut qu'à votre foi
Il en coûte un soupir qui ne soit pas pour moi.
Allez, mes yeux jamais ne reverront vos charmes.

Il a débuté par annoncer *le plus froid mépris*, et finit par faire entendre, tout en renonçant à Zaïre, qu'il ne pourra la perdre sans en mourir de regret. Tel est le chemin que fait l'amour en quelques minutes. Si Zaïre pouvait être de sang froid, elle serait peu alarmée d'une rupture si amoureusement annoncée; mais elle aime, elle craint tout de l'amant qu'elle a offensé; elle est épouvantée de ces derniers mots :

Allez, mes yeux jamais ne reverront vos charmes.

Il est vrai qu'en les prononçant, Orosmane n'a pas le courage de regarder ces mêmes *charmes* qu'il veut abandonner.

ZAÏRE.

Eh bien! puisqu'il est vrai que vous ne m'aimez plus,
Seigneur....

Orosmane l'interrompt: déjà il a besoin de raffermir un courroux qui chancelle; il rappelle tout ce qui peut le justifier à ses yeux et à ceux de son amante :

Il est trop vrai que l'honneur me l'ordonne...
Que je vous adorai.... que je vous abandonne....
Que je renonce à vous.... que vous le désirez...
Que sous une autre loi....

Mais il regarde Zaïre, et Zaïre pleure. Il n'en faut pas plus, et Orosmane est à ses pieds. Tous les cœurs ont retenu ce mot fameux dans l'histoire du théâtre, parce qu'il est si vrai dans celle de l'amour, *Zaïre, vous*

pleurez, ce mot qui ne peut avoir l'accent qui lui convient que dans l'illusion de la scène, ou dans la réalité d'une situation semblable. On admire, et personne n'admire plus que moi ce vers de Roxane au milieu de ses fureurs :

Bajazet, écoutez : je sens que je vous aime.

Ce vers est profond; il peint d'un trait, comme celui de Zaïre, une révolution rapide du cœur humain ; mais celui de Zaïre est d'un effet plus touchant, et toujours par cette même raison qui tient à la première conception sur laquelle est fondée toute la pièce. Roxane adresse un cri sublime, mais inutile, à un cœur qui le repousse ; le cri d'Orosmane est entendu dans le cœur de Zaïre, et le nôtre y répond avec le sien; le nôtre suit Orosmane quand il tombe aux genoux de ce qu'il aime.

Zaïre, en le voyant à ses pieds, n'est occupée d'abord que de cette seule crainte, qu'il ne puisse attribuer ses larmes au regret de perdre le rang suprême :

Me punisse à jamais ce ciel qui me condamne,
Si je regrette rien que le cœur d'Orosmane!

OROSMANE.

Zaïre, vous m'aimez!

ZAÏRE.

Dieu! si je l'aime, hélas!

C'est là un de ces momens où le cœur répand avec abondance tous les sentimens qui l'oppressent d'autant plus, qu'il les a renfermés quelque temps ; mais je ne crois pas que, dans ces sortes d'épanchemens imités par l'imagination dramatique, on puisse mettre rien au-dessus du morceau suivant :

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas!
Vous m'aimez! Eh! pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle?
Je me connaissais mal; oui, dans mon désespoir,
J'avais cru sur moi-même avoir plus de pouvoir.
Va, mon cœur est bien loin d'un pouvoir si funeste,
Zaïre, que jamais la vengeance céleste
Ne donne à ton amant enchaîné sous ta loi
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi!
Qui? moi? que sur mon trône une autre fût placée!
Non, je n'en eus jamais la fatale pensée.
Pardonne à mon courroux, à *mes sens interdits*,
Ces dédains affectés et si bien démentis.
C'est le seul déplaisir que jamais dans ta vie
Le ciel aura voulu que ta tendresse essuie.
Je t'aimerai toujours.... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différait mon bonheur?
Parle : était-ce un caprice? est-ce crainte d'un maître,
D'un Soudan qui, pour toi, veut renoncer à l'être?
Serait-ce un artifice? Epargne-toi ce soin :
L'art n'est pas fait pour toi; tu n'en as pas besoin.
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie :
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais....

Tel est l'avantage des sujets conçus d'une manière originale, que les détails ont le même caractère de nouveauté. Le commencement de cette scène ressemblait à plusieurs autres; mais depuis ces mots, *Zaïre, vous pleurez*, la situation d'Orosmane est absolument neuve; et quoique Racine ait si souvent fait parler l'amour, aucun endroit de ses ouvrages ne peut se rapprocher, sous aucun rapport, de ce morceau que vous venez d'en-

tendre. Il n'y a ici de commun, entre ces deux grands écrivains, que cette magie de style qui, jusqu'à *Zaïre*, n'avait appartenu qu'à Racine. Tous deux l'ont portée si loin, que l'esprit pourrait difficilement marquer différens degrés d'admiration, et ne doit pas même y penser. Mais le cœur a toujours ses préférences, et peut s'en rendre compte jusqu'à un certain point, sans y porter l'exactitude de l'analyse qui ne trouve point ici de place. Je ne crois pas, ni qu'on puisse me reprocher d'aimer trop peu Racine, ni que *Zaïre*, que je sais par cœur depuis mon enfance, puisse aujourd'hui me faire aucune espèce d'illusion. S'il m'est permis d'énoncer ce que je sens, il me semble que, dans cette tragédie, la première où le génie de Voltaire ait marché sans guide et se soit abandonné à ses propres forces, son style, qui jusque-là était d'un imitateur de Racine, a pris une couleur qui lui est propre; et c'est une preuve que le style, qu'on a si souvent et si mal à propos voulu séparer du génie, en prend toujours le caractère, et qu'on s'exprime en raison de ce que l'on conçoit. Je crois que Voltaire avait l'imagination la plus vive que jamais ait eue aucun des poëtes dans qui elle a été réglée par le goût; et c'est par cette raison qu'il devait être le plus tragique de tous; car c'est la vivacité de l'imagination qui vous prête le langage des passions que vous n'éprouvez pas, et vous transporte dans une situation qui n'est pas la vôtre. Ce feu qui dévorait Voltaire, et qui se répandait dans ses compositions, ne lui a pas permis de les soigner dans toutes les parties aussi scrupuleusement que Racine, non pas peut-être qu'il eût moins de goût naturel que lui, mais il l'écoutait moins, et il n'était pas en lui de faire autrement; il était trop puissamment emporté; aussi a-t-il, ce me semble, plus de véhémence, plus d'effet, plus d'entraînement. Nous le verrons tout à l'heure, quand Orosmane sera en proie à ses fureurs; mais dans les vers que je viens de citer, qui ne demandaient qu'une sensibilité vive, une tendresse passionnée, je crois apercevoir, avec une élégance moins égale, moins travaillée que celle de Racine, une plus grande facilité de mouvemens et d'expression, plus d'abandon, plus de grâce, enfin un charme plus pénétrant, peut-être parce qu'il ressemble plus à l'inspiration, et n'offre pas la moindre apparence de travail. Qu'on examine ce morceau et beaucoup d'autres du même rôle, ils sont faits, pour ainsi dire, d'un jet; ils vont tellement au cœur, que le sentiment fait oublier le vers, et je ne sais si ce n'est pas là le dernier degré de l'illusion tragique. La versification de Racine est si singulièrement belle, qu'il n'est guère possible de séparer le plaisir qu'elle fait de toutes les autres impressions de la tragédie. La versification de l'auteur de *Zaïre* a dans son élégance un si grand air de facilité, que les vers semblent n'avoir pas été composés, ils ont été conçus; et je croirais volontiers que ce qui distingue surtout la poésie de Voltaire, c'est qu'il paraît, plus que tout autre, penser et sentir en vers. Un peu de négligence est la suite inévitable de cette prodigieuse facilité. Racine, depuis *Andromaque*, n'aurait pas laissé dans un morceau aussi remarquable que celui dont je parle un vers comme celui-ci :

> Pardonne à mon courroux, *à mes sens interdits.*

Il aurait corrigé ce dernier hémistiche, si vague, qu'il ressemble à une cheville, et qui est la seule tache de cette scène enchanteresse. Mais en revanche, des endroits tels que ceux-ci :

> Parle : était-ce un caprice ? est-ce crainte d'un maître,
> D'un Soudan qui, pour toi, veut renoncer à l'être?
> Serait-ce un artifice ? Epargne-toi ce soin :
> L'art n'est pas fait pour toi; tu n'en as pas besoin.

Ces traits d'une vérité si simple, ce langage si naturel, qu'on ne sait comment la mesure et la rime y ont trouvé place, et une foule d'autres

morceaux dans le même goût, me paraissent, si l'on compare cette manière à celle de Racine, pleins de cette *grâce* dont La Fontaine a dit qu'elle était *plus belle encore* que la beauté.

Zaïre prend le seul parti qu'elle puisse prendre; elle se jette aux genoux de son amant, et le conjure, au nom de l'amour, de lui laisser le reste de cette journée : demain, dit-elle,

> Demain, tous mes secrets vous seront révélés.

Le soudan, quoique son inquiétude soit égale à son impatience, ne peut rien refuser à Zaïre : on ne refuse rien tant qu'on se croit aimé :

> Allez, souvenez-vous que je vous sacrifie
> Les momens les plus beaux, les plus chers de ma vie.

A peine l'a-t-il vue s'éloigner, que l'amour murmure dans son cœur de ce qu'il vient d'accorder :

> Je suis bien indigné de voir tant de caprice.

Mais il se reproche aussitôt ce mouvement si excusable :

> Mais moi-même, après tout, ai-je eu moins d'injustice?
> Ai-je été moins coupable à ses yeux offensés?
> Est-ce à moi de me plaindre ? On m'aime, c'est assez.
> Il me faut expier, par un peu d'indulgence,
> De mes transports jaloux l'injurieuse offense.
> Je me rends : je le vois, son cœur est sans détours,
> La nature naïve anime ses discours.
> Elle est dans l'âge heureux où règne l'innocence;
> A sa sincérité je dois ma confiance.
> Elle m'aime sans doute; oui, j'ai lu, devant toi,
> Dans ses yeux attendris, l'amour qu'elle a pour moi,
> Et son âme, éprouvant cette ardeur qui me touche,
> Vingt fois pour me le dire a volé sur sa bouche.
> Qui peut avoir un cœur assez traître, assez bas,
> Pour montrer tant d'amour, et ne le sentir pas?

C'est pendant qu'il se livre tout entier à des mouvemens si tendres qu'on lui apporte la lettre saisie par les gardes du sérail entre les mains d'un Chrétien qui cherchait à s'y introduire. C'est à Zaïre qu'elle est adressée : nous la savons tous cette lettre; elle est présente à notre souvenir, comme si chacun de nous l'avait reçue; mais comme elle a été le sujet de beaucoup de critiques, il faut la rapporter. Les premiers mots doivent porter un coup mortel à un amant :

> « Chère Zaïre, il est temps de nous voir.
> » Il est vers la mosquée une secrète issue,
> » Où vous pouvez sans bruit, et sans être aperçue,
> » Tromper vos surveillans, et remplir notre espoir.
> » Il faut tout hasarder; vous connaissez mon zèle :
> » Je vous attends; je meurs, si vous n'êtes fidèle ».

La première remarque qu'on a faite, et qui ne coûtait pas beaucoup à faire, c'est que, si Nérestan avait mis dans son billet, *ma sœur*, au lieu de *chère Zaïre*, il n'y aurait plus de pièce. Cela est incontestable, et j'ai vu bien des gens si frappés de cette remarque, qu'elle semblait détruire à leurs yeux tout le mérite de l'ouvrage. Pour moi, j'avoue que je n'ai jamais compris l'importance qu'on pouvait donner à de pareilles observations. D'abord on conviendra que Nérestan a pu tout aussi bien mettre *chère Zaïre*, que *ma sœur;* et si l'un est aussi naturel que l'autre, je ne sais pas pourquoi l'on saurait mauvais gré à l'auteur d'avoir choisi celui qui lui donnait une belle tragédie. Mais ce n'est pas tout : il me paraît évident qu'il a eu de très-bonnes raisons pour le choisir, et que le billet de Né-

restan est écrit selon toutes les regles de la prudence. Il est forcé de l'envoyer, parce qu'il n'a pas d'autre moyen d'avertir sa sœur du moment et du lieu où elle pourra joindre le prêtre chrétien dont elle doit recevoir le baptême. Ce billet peut être intercepté, et Nérestan a le plus grand intérêt à n'y pas révéler le secret de la naissance de Zaïre avant qu'elle soit baptisée ; il ne doit donc pas dire *ma sœur*. Il ne veut pas non plus y expliquer qu'il s'agit d'une cérémonie chrétienne. Cependant, autorisé à douter encore d'un cœur dont il a vu les combats, il lui rappelle ses devoirs avec ces expressions d'un zèle affectueux, que malheureusement Orosmane peut prendre pour celles de l'amour, parce qu'il n'en peut pas connaître le vrai sens. Ainsi toutes les vraisemblances sont ménagées, la méprise doit avoir lieu; et si les suites en sont horribles, s'il en résulte une tragédie, c'est que de semblables méprises, déplorable effet de cet assemblage de circonstances qu'on nomme hasard, n'ont que trop souvent produit des scènes tragiques dans le grand théâtre de la vie humaine.

Je ne vois ici qu'une objection à faire, la seule qui me paraisse réellement embarrassante, et la seule que je ne sache pas qu'on ait jamais proposée. Le premier mot d'Orosmane est de demander qui portait cette lettre. On lui répond ;

Un de ces Chrétiens
Dont vos bontés, Seigneur, ont brisé les liens.
Au sérail en secret il allait s'introduire,
On l'a mis dans les fers.

Le soudan ne doit-il pas sur-le-champ faire venir ce chrétien, et lui dire : Qui t'a chargé de cette lettre? C'est là du moins le mouvement qui semble le plus naturel, celui qui se présente d'abord à l'esprit. Cependant l'auteur pourrait répondre qu'un mouvement encore plus prompt et le premier de tous, c'est de lire la lettre; que, dès qu'Orosmane l'a lue, il ne doute pas, d'après ses premiers soupçons, qu'elle ne soit de Nérestan, et qu'alors l'horreur de cette perfidie le jette dans des accès de rage qui troublent et égarent sa raison. On peut répliquer à l'auteur que le premier effet de cette même rage doit être de faire arrêter celui qu'il croit son rival, et de le faire amener devant lui; ce qui produirait un éclaircissement qui préviendrait la catastrophe du cinquième acte; mais l'auteur répondrait encore que le soudan ne revient à lui que pour écouter le conseil de Corasmin, qui lui propose le moyen le plus infaillible de connaître la vérité, et de s'assurer si sa maîtresse est infidèle ou ne l'est pas. C'est de lui faire rendre cette lettre par une main inconnue, par un esclave affidé qui rapportera la réponse qu'elle aura faite. Le poëte pourrait ajouter qu'Orosmane doit être d'autant plus disposé à se rendre à cet avis, que ce qui l'intéresse le plus, c'est de savoir avec certitude si Zaïre est coupable ou non, puisque dans le fait il en doute encore jusqu'à la fin de cet acte, et jusqu'au moment où l'esclave vient lui dire qu'elle a promis d'être au rendez-vous indiqué. Cette réponse est certainement fondée sur la connaissance du cœur humain; car il est sûr que, dans la situation d'Orosmane, un amant est encore plus pressé de s'assurer des sentimens de sa maîtresse que de se venger de son rival, et c'est pour cela que le soudan, qui n'est occupé que des moyens de convaincre Zaïre, qui ne peut consentir à la croire coupable que le plus tard qu'il est possible, suspend sa vengeance à l'égard de Nérestan, qui d'ailleurs ne peut lui échapper, et ne donne l'ordre de l'arrêter qu'au moment où il se présentera pour entrer au sérail. On ne peut nier que ces motifs ne soient très-plausibles; et s'il ne s'ensuit pas précisément qu'Orosmane n'a pas dû, dans l'instant où il reçoit la lettre, faire venir le Chrétien qui la portait, ils prouvent au moins que sa conduite, depuis le conseil que lui donne Corasmin, es

conforme à la nature et à son caractère. Or, il est possible que dans une situation si violente, et qui renverse toutes les facultés de l'âme, Orosmane n'ait pas cette première idée; et, passé ce moment, qui est très-rapide, le poëte a eu l'art de lui donner tous les motifs qui doivent éloigner cette idée, et lui prescrire un autre plan de conduite. J'en conclus que l'objection que j'ai proposée, la seule qu'on puisse faire sur ce plan si bien combiné dans toutes ses parties, n'est pourtant pas assez forte pour en conclure une invraisemblance réelle; ce n'est qu'une difficulté que le poëte a sentie, et qu'il a éludée avec une adresse qu'il faudrait encore admirer, quand même l'effet de cette scène ne serait pas assez grand pour répondre à toute objection.

Quelle scène en effet! elle a du rapport avec celle où Roxane a surpris la lettre de Bajazet pour Atalide; mais il y a cette différence très-grande, que Roxane, en lisant cette lettre, ne fait guère que se confirmer dans les soupçons très-fondés qu'elle avait déjà sur Bajazet, dont elle a vu les froideurs; et qu'Orosmane, au contraire, voit dans la lettre écrite à Zaïre la trahison d'un cœur dont il se croit aussi sûr que du sien. Combien la situation est plus forte! Joignez-y la différence de caractère entre une esclave ambitieuse et féroce, trompée dans sa politique et dans ses intérêts autant que dans son amour, et l'amant le plus généreux, le plus sensible, le plus confiant, le plus exclusivement rempli du seul sentiment de l'amour. Il doit s'ensuivre une grande différence dans l'exécution des deux scènes, dont le fond est à peu près le même; et cette différence, marquée autant qu'elle devait l'être sous la plume de deux écrivains tels que Racine et Voltaire, mérite de nous occuper.

ROXANE, *en prenant le billet.*

Donne. Pourquoi frémir? et quel trouble soudain
Me glace à cet objet, et fait trembler ma main?
Il peut l'avoir écrit sans m'avoir offensée;
Il peut même.... Lisons, et voyons sa pensée.

Les premiers mouvemens d'Orosmane sont bien plus vifs.

Donne: qui la portait?... Donne.

Le saisissement qu'il éprouve l'oppresse bien davantage.

Hélas! que vais-je lire?
Laisse-nous. — Je frémis.

Il éloigne l'esclave; ce n'est que devant son ami qu'il veut s'exposer à ouvrir ce fatal billet. Il hésite, comme Roxane; mais bien moins maître de lui, il ne dit pas comme un juge qui cherche un coupable, *lisons et voyons sa pensée;* il rassemble toutes ses forces:

Ah! lisons.... ma main tremble, et mon âme étonnée
Prévoit que ce billet contient ma destinée.
Lisons.

et il lit comme un criminel lirait sa sentence de mort. Roxane, lorsqu'elle a lu, ne fait d'abord éclater que la joie cruelle d'avoir reconnu le traître qu'elle soupçonnait:

Ah! de la trahison me voilà donc instruite.
Je reconnais l'appât dont ils m'avaient séduite.
Ainsi donc mon amour était récompensé!
Lâche, indigne du jour que je t'avais laissé!
Ah! je respire enfin, et ma joie est extrême,
Que le traître une fois se soit trahi lui-même.
Libre des soins cruels où j'allais m'engager,
Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger.

C'est ainsi que devait parler Roxane. On sent bien cependant que *sa fureur* n'est pas si *tranquille* qu'elle le dit, et les vers qui suivent immédiatement le prouvent assez :

> Qu'il meure : vengeons-nous ; courez, qu'on le saisisse ;
> Que la main des muets s'arme pour son supplice ;
> Qu'ils viennent préparer ces nœuds infortunés
> Par qui de ses pareils les jours sont terminés.
> Cours, Fatime ; sois prompte à servir ma colère.

Nous allons voir bientôt le même transport dans *Orosmane;* mais qu'il sera différemment exprimé ! Roxane n'a pas encore mêlé à ses fureurs un seul mouvement d'amour : on n'a vu encore qu'une femme outragée et respirant la vengeance, déterminée à punir. Nul combat, nulle incertitude; elle n'est que furieuse. *Sois prompte à servir ma colère*, ce sont ses dernières paroles, celles d'une souveraine offensée ; et l'élégance exquise du poëte trouve encore le moyen de se montrer dans

> Ces nœuds infortunés
> Par qui de ses pareils les jours sont terminés.

Retournons maintenant à Orosmane. La lettre qu'il vient de lire l'a tué : les seuls mots qu'il peut prononcer avec une voix étouffée, sont ceux-ci :

> Eh bien ! cher Corasmin, que dis-tu ?
>
> CORASMIN.
>
> Moi, Seigneur !
> Je suis épouvanté de ce comble d'horreur.
>
> OROSMANE.
>
> Tu vois comme on me traite.

Il paraît tellement anéanti, que Corasmin prend cet accablement mortel pour une sorte d'insensibilité. Corasmin, qui connaît cette âme impétueuse, qui se rappelle toute la violence dont il avait été témoin quelques heures auparavant au seul nom de Nérestan, croit que la fierté de son maître ne voit plus dans Zaïre qu'une esclave misérable qui a trompé son bienfaiteur, quand tout à coup Orosmane sort de cet état de mort par un éclat pareil à celui de la foudre :

> Cours chez elle à l'instant, va, vole, Corasmin,
> Montre-lui cet écrit ; qu'elle tremble, et soudain
> De cent coups de poignard que l'infidèle meure !

Roxane ordonne aussi la mort de Bajazet, mais elle veut l'abandonner aux muets, comme toute autre victime de la vengeance despotique. Ici c'est la vengeance d'un amant trahi : chaque mot en exprime la rage : *Montre-lui cet écrit, qu'elle tremble.... de cent coups de poignard.....* Il n'ordonne que ce qu'il ferait lui-même : mais ce transport est aussi court qu'il est forcené. Roxane, bien loin de rétracter son arrêt, s'étonne que Fatime hésite à le faire exécuter ; elle insiste. Il faut que Fatime lui représente en tremblant tout le danger que Roxane elle-même va courir, s'il faut que Bajazet périsse. Mais dans Orosmane ! à peine la fureur a-t-elle commandé, que l'amour tremble qu'elle ne soit obéie.

> Mais, avant de frapper.... Ah ! cher ami ! demeure.
> Demeure, il n'est pas temps.... Je veux que ce Chrétien
> Devant elle amené.... Non, je ne veux plus rien.
> Je me meurs ; je succombe à l'excès de ma rage.

Je ne me rappelle aucune scène où l'on ait peint avec une si frappante énergie ces combats tumultueux d'un cœur outragé qui crie vengeance, et

qui n'a pas la force de l'achever, ce désordre d'idées et de sentimens, ce bouleversement de l'âme, auquel elle ne peut résister long-temps, et qui bientôt l'accable et l'abat sous ses propres fureurs. Ce mot surtout, *non, je ne veux plus rien*, est le sublime du désespoir.

Après ces premières explosions de la rage, il est dans la nature que l'âme fatiguée retombe sur elle-même, et envisage son malheur. Roxane, qui s'est un peu calmée en écoutant Fatime, s'écrie dans sa douleur où l'amour commence à se remontrer :

Avec quelle insolence et quelle cruauté
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité!
Quel penchant! quel plaisir je sentais à les croire!
Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé;
Qui lui-même craignait de se voir détrompé.
Tu n'as pas eu besoin de tout ton artifice,
Et je veux bien te rendre encor cette justice:
Toi-même, je m'assure, as rougi plus d'un jour
Du peu qu'il t'en coûtait pour tromper tant d'amour.
Moi qui, de ce haut rang qui me rendait si fière,
Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,
Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,
Aux périls dont tes jours étaient environnés;
Après tant de bontés, de soins, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!

Cette douleur ne saurait être plus éloquente ni s'exprimer en plus beaux vers. Celle d'Orosmane est bien plus véhémente; elle est animée d'une indignation plus vive à la fois et plus profonde; elle ne saurait s'énoncer en vers aussi nombreux, en phrases aussi bien cadencées. Les plaintes de Roxane sont plus réfléchies; celles d'Orosmane sont plus amères: il y mêle des transports furieux, comme un volcan qui a jeté des flammes gronde encore après sa première éruption.

Le voilà donc connu ce secret plein d'horreur,
Ce secret qui pesait à son infâme cœur!
Sous le voile emprunté d'une crainte ingénue,
Elle veut quelque temps se soustraire à ma vue.
Je me fais cet effort, je la laisse sortir;
Elle part en pleurant.... et c'est pour me trahir!
Quoi! Zaïre!

CORASMIN.

Tout sert à redoubler son crime.
Seigneur, n'en soyez pas l'innocente victime.
Et de vos sentimens rappelant la grandeur....

OROSMANE.

C'est là ce Nérestan, ce héros plein d'honneur,
Ce Chrétien si vanté, qui remplissait Solyme
De ce faste imposant de sa vertu sublime!
Je l'admirais moi-même, et mon cœur combattu
S'indignait qu'un Chrétien m'égalât en vertu.
Ah! qu'il va me payer sa fourbe abominable!
Mais Zaïre, Zaïre est cent fois plus coupable.
Une esclave chrétienne, et que j'ai pu laisser
Dans les plus vils emplois languir sans l'abaisser!
Une esclave! elle sait ce que j'ai fait pour elle.
Ah! malheureux!

CORASMIN.

Seigneur, si vous souffrez mon zèle,

Si, parmi les horreurs qui doivent vous troubler,
Vous vouliez....

OROSMANE.

Oui, je veux la voir, et lui parler.
Allez, volez, esclave, et m'amenez Zaïre.

Nous allons retrouver encore cet art si nécessaire et si admirable, d'accorder avec les mouvemens de la passion les incidens qui doivent soutenir l'intrigue et reculer le dénoûment; cet art qui disparaît d'abord et se perd dans l'illusion théâtrale, mais qu'il importe de chercher ensuite pour la gloire du poëte et pour notre instruction. Orosmane veut voir Zaïre, et doit le vouloir; mais s'il la voit, lui qui vient de dire, *montrez-lui cet écrit*, infailliblement va le lui montrer, et tout va s'éclaircir : il n'y a plus ni dénoûment, ni cinquième acte, et par conséquent plus de pièce. Que fait l'auteur? Il fait donner par Corasmin cet avis dont j'ai déjà parlé, mais qu'il faut entendre dans sa bouche, pour voir à quel point l'auteur a su le motiver.

Ah! Seigneur! vous allez, dans votre désespoir,
Vous plaindre, menacer, faire couler ses larmes:
Vos bontés contre vous lui donneront des armes,
Et votre cœur séduit, malgré tous vos soupçons,
Pour la justifier cherchera des raisons.
M'en croirez-vous? Cachez cette lettre à sa vue,
Prenez pour la lui rendre une main inconnue.
Par-là, malgré la fraude et les déguisemens,
Vos yeux démêleront ses secrets sentimens,
Et des plis de son cœur verront tout l'artifice.

Ce conseil entre trop bien dans le premier intérêt d'Orosmane pour qu'il puisse ne pas s'y rendre. Mais que sa réponse est belle!

Penses-tu qu'en effet Zaïre me trahisse?

Combien la trahison doit être un coup horrible pour un homme qui a tant de peine à la croire!

Allons, quoi qu'il en soit, il faut tenter mon sort,
Et pousser la vertu jusqu'au dernier effort.
Je veux voir à quel point une femme hardie
Saura de son côté pousser la perfidie.

CORASMIN.

Seigneur, je crains pour vous ce funeste entretien.
Un cœur tel que le vôtre....

OROSMANE.

Ah! n'en redoute rien.
A son exemple, hélas! ce cœur ne saurait feindre,
Mais j'ai la fermeté de savoir me contraindre.
Oui, puisqu'elle m'abaisse à connaître un rival...
Tiens, reçois ce billet à tous trois si fatal;
Va, choisis pour le rendre un esclave fidèle,
Mets en de sûres mains cette lettre cruelle;
Va, cours.... Je ferai plus, j'éviterai ses yeux.
Qu'elle n'approche pas.... C'est elle : justes cieux!

Ainsi tout est prévu. Zaïre, qui a reçu l'ordre du soudan, se présente devant lui; mais il est affermi comme il doit l'être dans le dessein qu'on lui a suggéré, et dans la résolution d'en attendre l'effet : et ce qui est décisif, il n'a plus la lettre dans ses mains; il vient de la remettre dans celles de son ami, et pendant qu'il est avec Zaïre, Corasmin est allé chercher l'esclave qui doit servir les projets du sultan, et lui en rend compte dans la scène suivante. Ainsi, quand il dit à part :

Quel excès de noirceur ! Zaïre ! ah, la parjure !
Quoi ! des plus tendres feux sa bouche encor m'assure,
Quand de sa trahison j'ai la preuve en ma main !

Il parle et il doit parler comme s'il l'avait en effet ; mais nous avons vu qu'il l'a remise à Corasmin. Ce qui est à remarquer dans cette scène entre Zaïre et son amant, c'est que l'un, malgré tout ce qu'il lui en coûte pour commander à un ressentiment qui paraît si juste, soutient la générosité de son caractère ; et que l'autre, en multipliant les témoignages de la tendresse la plus vraie et la plus pure, garde la noble fierté qui convient à l'innocence accusée. Orosmane ne demande qu'à lire dans le cœur de Zaïre ; il demande que la franchise de sa maîtresse réponde à la sienne. Elle a pu prendre pour de l'amour ce qui n'était que de la reconnaissance : il la presse de s'expliquer :

Si de quelque autre amour l'invincible puissance
L'emporte sur mes soins, ou même les balance ;
Il faut me l'avouer, et, dans ce même instant,
Ta grâce est dans mon cœur : prononce, elle t'attend.

Que ce mouvement généreux fait encore aimer Orosmane ! On conçoit cependant combien le cœur de Zaïre doit être offensé d'entendre parler de grâce. D'abord sa réponse est fière ; mais que bientôt elle devient tendre !

J'ignore si le ciel, qui m'a toujours trahie,
A destiné pour vous ma malheureuse vie.
Quoi qu'il puisse arriver, je jure par l'honneur,
Qui, non moins que l'amour, est gravé dans mon cœur,
Je jure que Zaïre à soi-même rendue,
Des rois les plus puissans détesterait la vue,
Que tout autre après vous me serait odieux.
Voulez-vous plus savoir et me connaître mieux ?
Voulez-vous que ce cœur à l'amertume en proie,
Ce cœur désespéré devant vous se déploie ?
Sachez donc qu'en secret il pensait malgré lui
Tout ce que devant vous il déclare aujourd'hui ;
Qu'il soupirait pour vous avant que vos tendresses
Vinssent justifier mes naissantes faiblesses ;
Qu'il prévint vos bienfaits, qu'il brûlait à vos pieds,
Qu'il vous aimait enfin lorsque vous m'ignoriez ;
Qu'il n'eut jamais que vous, n'aura que vous pour maître.
J'en atteste le ciel que j'offense peut-être ;
Et si j'ai mérité son éternel courroux,
Si ce cœur fut coupable, ingrat, c'était pour vous.

Ainsi, par une fatalité aussi étrange qu'inévitable, il faut qu'Orosmane se croie malheureux et trahi dans l'instant même où il entend ce que l'amour peut faire entendre de plus doux. Une situation si pénible ne pouvait pas se prolonger : le secret d'Orosmane lui échapperait. Il fait sortir Zaïre, et demande à Corasmin qui rentre s'il a trouvé l'esclave qui doit bientôt lui découvrir la vérité.

CORASMIN.

Oui, je viens d'obéir ; mais vous ne pouvez pas
Soupirer désormais pour ses traîtres appas ;
Vous la verrez sans doute avec indifférence,
Sans que le repentir succède à la vengeance,
Sans que l'amour sur vous en repousse les traits.

La réponse d'Orosmane va terminer cet acte par une de ces révolutions du cœur puisées dans la nature, et qui est encore une progression dans cet extrême intérêt qui jusqu'ici a toujours été en croissant.

Corasmin, je l'adore encor plus que jamais.

CORASMIN.

Vous? ô ciel! vous?

OROSMANE.

Je vois un rayon d'espérance.
Cet odieux Chrétien, l'élève de la France,
Est jeune, impatient, léger, présomptueux;
Il peut croire aisément ses téméraires vœux.
Son amour indiscret et plein de confiance
Aura de ses soupirs hasardé l'insolence;
Un regard de Zaïre aura pu l'aveugler!
Sans doute il est aisé de s'en laisser troubler.
Il croit qu'il est aimé, c'est lui seul qui m'offense;
Peut-être ils ne sont pas tous deux d'intelligence.
Zaïre n'a point vu ce billet criminel,
Et j'en croyais trop tôt mon déplaisir mortel.
Corasmin, écoutez.... Dès que la nuit plus sombre
Aux crimes des mortels viendra prêter son ombre,
Sitôt que ce Chrétien, chargé de mes bienfaits,
Nérestan, paraîtra sous les murs du palais,
Ayez soin qu'à l'instant la garde le saisisse,
Qu'on prépare pour lui le plus honteux supplice,
Et que, chargé de fers, il me soit présenté.
Laissez surtout, laissez Zaïre en liberté.
Tu vois mon cœur! tu vois à quel excès je l'aime!
Ma fureur est plus grande, et j'en tremble moi-même.
J'ai honte des douleurs où je me suis plongé.
Mais malheur aux ingrats qui m'auront outragé!

Laissez surtout Zaïre en liberté.
Tu vois mon cœur....

Toujours des mouvemens aimables au milieu des tourmens de la jalousie, et de la jalousie d'un maître, d'un Soudan.

Après tout ce que le poëte nous a fait ressentir pendant quatre actes, que dire du cinquième, où il a trouvé ce secret qui est le comble de la perfection dramatique, de renforcer progressivement de scène en scène une situation depuis long-temps si cruelle, et de conduire Orosmane par tous les degrés de l'infortune et du désespoir? Jusqu'ici du moins il pouvait y mêler la consolation d'un doute passager; mais enfin son malheur est trop sûr. Zaïre a promis d'être au rendez-vous; et c'est ici que rien ne peut se comparer aux déchiremens de ce cœur dont il ne sort plus que des cris affreux et entrecoupés comme les cris de la torture. Il est seul avec Corasmin; il erre dans les ténèbres et dans la rage; il attend Zaïre. J'ai vu, et ceux qui ne l'ont pas vu ne peuvent en avoir d'idée, j'ai vu cette situation épouvantable rendue par cet homme unique que la nature, qui voulait tout prodiguer à Voltaire, semblait avoir créé exprès pour lui, pour qu'il y eût un acteur égal au poëte; pour que la tragédie, sentie au même degré par tous les deux, parût sur le théâtre français avec toute son énergie, tout son pouvoir, tous ses effets. Il faut, pour concevoir ce qu'elle est, avoir vu cette terreur profonde, ce silence de consternation interrompue de temps en temps, non par ces exclamations tumultueuses, souvent si équivoques, et quelquefois même si ridicules, mais par des accens douloureux qui répondaient à ceux de l'acteur, par des sanglots qui attestaient le froissement de tous les cœurs, par des larmes dont ils avaient besoin pour se soulager. Quel spectacle! on eût cru, aux pleurs qui coulaient de tous côtés, aux signes multipliés de la désolation universelle, on eût cru voir un peuple qui venait d'éprouver quelque

grande calamité. Mais aussi quel tableau! que tous les traits en sont d'une vérité sublime! Orosmane, comme aliéné par le désespoir, repousse jusqu'aux soins de l'amitié; il ne peut plus souffrir la vue d'aucun humain depuis que Zaïre l'a trahi. Il éloigne avec emportement le fidèle Corasmin :

Ote-toi de mes yeux, etc.

et un moment après il le rappelle; il court après lui; il n'a pu rester avec lui-même :

Ah! trop cruel ami! quoi! vous m'abandonnez!
Venez : a-t-il paru, ce rival, ce coupable?
. . . .

Son imagination égarée trompe ses sens :

N'entends-tu pas des cris?
. . . . Un bruit affreux a frappé mes esprits.
On vient.

CORASMIN.

Non, jusqu'ici nul mortel ne s'avance.
Le sérail est plongé dans un profond silence.
Tout dort, tout est tranquille, et l'ombre de la nuit...

OROSMANE.

Hélas! le crime veille, et son horreur me suit.

Et au milieu de cette horreur, l'amour vient se présenter à lui avec ses plus touchans souvenirs; il s'adresse à Zaïre :

Tu ne connaissais pas mon cœur et ma tendresse, etc.

et il pleure enfin, il pleure, ce fier soudan qui disait il y a quelques heures :

. . . . Il est trop honteux de craindre une maîtresse.

Est-ce vous, lui dit Corasmin étonné,

Est-ce vous qui pleurez? vous Orosmane, ô cieux!

OROSMANE.

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux.

Il envoie Corasmin arrêter Nérestan. L'instant fatal est arrivé; il se prépare à la vengeance, et tire son poignard. Mais qu'il y a ici un beau mouvement! Il entend la voix de Zaïre qui dit à sa compagne en tremblant : *Viens, Fatime*. Il s'arrête malgré lui;

Qu'entends-je? Est-ce là cette voix, etc.

Il est convaincu que Zaïre est infidèle, et qu'elle ne vient que pour le trahir; il est prêt à la frapper, et il ne peut résister au son de sa voix. Que cette dernière expression de l'amour est d'un poëte qui l'a bien connu, qui a senti ce charme inexprimable, ce pouvoir indicible de la voix d'une amante, de la voix qui a tant de fois répété l'aveu de l'amour! Le poignard est prêt à tomber de la main d'Orosmane; mais ce qu'il entend ranime sa fureur :

C'est ici le chemin; viens, soutiens mon courage.
Il va venir.

OROSMANE.

Ce mot me rend toute ma rage.

Il marche vers Zaïre, qui, trompée par l'obscurité, croit tendre les bras à son frère :

Est-ce vous, Nérestan, que j'ai tant attendu?

Au nom de Nérestan le coup est déjà porté, et l'amour, qui plonge le poignard dans le sein d'une victime innocente, n'a jamais été ni plus malheureux ni plus excusable.

La punition en est prompte et terrible. Nérestan qu'on amène, et qui s'écrie à la vue de ce corps sanglant : *Ma sœur!* éclaircit d'un mot la vérité fatale. *Sa sœur!* s'écrie en même temps Orosmane frappé à mort ; et tout ce qu'il entend de la bouche de Nérestan et de Fatime lui révèle son crime involontaire et le bonheur qu'il a perdu.

> Zaïre ! elle m'aimait ! est-il bien vrai, Fatime ?
> Sa sœur ? . . . . j'étais aimé !

Ce mot si simple et si déchirant, ce mot qui dit tout, et après lequel il ne reste plus à Orosmane qu'à mourir, ce mot, le dénoûment de cinq actes, me paraît, si l'on considère tout ce qui le précède et tout ce qu'il produit, le plus tragique que la passion et le malheur aient jamais prononcé sur la scène.

Orosmane, dès ce moment, paraît calme ; il est sûr du cœur de son amante, et sûr de mourir. Il n'entend pas même les reproches de Nérestan et de Fatime ; il donne avec tranquillité des ordres pour la sûreté de Nérestan et des Chrétiens ; il veut qu'ils partent chargés de ses dons, et quand il s'est fait justice, qu'il s'est percé du même poignard dont il a frappé Zaïre, ses derniers soins s'étendent même sur ce digne frère de sa maîtresse :

> Respectez ce héros, et conduisez ses pas.

La beauté unique de ce caractère, que j'ai tâché de développer sous tous les rapports ; l'art de l'intrigue, la progression de l'intérêt soutenue jusqu'au dernier vers ; la réunion de tout ce que la nature et les passions ont de plus puissant pour émouvoir, de tout ce que le malheur extrême peut inspirer de pitié ; le degré d'intérêt proportionnellement ménagé dans tous les personnages, la vérité des sentimens, le charme continuel du style, malgré quelques négligences ; le prodigieux effet qui résulte de cet ensemble, et qui est le même sur tous les ordres de spectateurs, tout me fait voir dans *Zaïre* l'ouvrage le plus éminemment tragique que l'on ait jamais conçu. Elle fait pleurer le peuple comme les gens instruits, et quand les ressorts et l'exécution sont admirés des connaisseurs, si l'effet peut aller jusqu'à devenir pour ainsi dire populaire, c'est sans contredit le plus grand triomphe d'un art qui a pour but principal d'émouvoir les hommes rassemblés.

Je finirai par une observation qui prouvera combien l'opinion sur les différens rôles des pièces de théâtre dépend du jeu des acteurs. Depuis le temps où *Zaïre* parut, jusqu'à celui où Lekain joua le rôle d'Orosmane, c'était celui de Zaïre qui paraissait avoir fait le succès de la pièce ; c'était la tendre Zaïre qui semblait avoir subjugué tous les cœurs. L'auteur, dans sa Préface, ne parlait que d'elle ; il disait dans des vers charmans adressés à l'actrice :

> Zaïre est ton ouvrage :
> Il est à toi, puisque tu l'embellis.

Aujourd'hui, c'est une injustice assez commune de regarder le rôle de Zaïre comme fort peu de chose en comparaison de celui d'Orosmane. Les actrices ne le jouent qu'à regret ; elles se plaignent qu'Orosmane est tout dans la pièce, que tout lui est sacrifié. Il n'est pas à craindre que ce jugement soit jamais celui des hommes éclairés ; mais pourquoi est-il devenu celui du grand nombre, qui va prendre ses opinions au spectacle et aux foyers ? et pourquoi est-il si différent de celui qu'on portait autrefois ? C'est que, dans la nouveauté, le rôle de Zaïre fut joué par une actrice qui était encore un de ces dons particuliers que la nature faisait à Voltaire. La figure de mademoiselle Gaussin, son regard, son organe, tout

était fait pour exprimer la tendresse; elle avait des larmes dans la voix; elle avait cet air de candeur, ce ton d'ingénuité modeste qui devait caractériser l'amante d'Orosmane. D'ailleurs, l'art de la déclamation n'était pas alors détruit par le système le plus faux que la médiocrité et l'impuissance aient pu substituer au talent. On ne croyait pas alors qu'il fallût débiter des vers enchanteurs comme la prose la plus commune; que la familiarité triviale fût de la vérité, que l'expression eût besoin de la multiplicité des gestes; que, pour être vraie, elle dût toujours être violente. On n'avait pas oublié qu'une femme, une princesse doit, dans toutes les situations, conserver le caractère de son sexe et de son rang; qu'elle ne doit ni pleurer comme un enfant, ni s'emporter comme un homme; que la douleur, la colère, la tendresse, la fierté, ne doivent pas s'exprimer dans son sexe comme dans le nôtre, sous peine de perdre tous les droits qu'il a sur nous. D'un autre côté, tandis que l'art éprouvait cette dégradation qui aujourd'hui ne peut guère aller plus loin, Lekain, en conservant les anciens principes, y ajoutait une force d'expression et une profondeur de sentiment que n'avait pas avant lui la tragédie. Faut-il s'étonner si l'opinion a varié avec l'exécution des rôles? Mais qu'il vienne une actrice faite pour celui de Zaïre, et qui sache trouver dans les moyens naturels à son sexe ce charme qu'il ne peut pas remplacer par une force qui lui est étrangère, alors tout le monde reconnaîtra le grand mérite de ce rôle, non pas que je prétende qu'il doive produire autant d'effet que celui d'Orosmane; la différence est en raison de la situation, et cette différence est considérable. Zaïre est toujours sûre d'être aimée, et Orosmane se croit trahi. Mais quoique l'un de ces deux rôles ait en conséquence bien moins de mouvement que l'autre, il est rempli d'une sensibilité pénétrante; il est écrit avec une douceur une élégance et une grâce qu'on ne peut mettre en comparaison qu'avec le rôle de Bérénice.

Je me suis étendu sur cette tragédie; j'avais besoin de motiver l'admiration particulière qu'elle m'a toujours inspirée. Voltaire a pu, dans d'autres sujets, avoir moins de secours, être plus neuf, plus créateur, plus élevé; mais il n'a jamais conçu un sujet aussi heureux et aussi théâtral. La chose la plus difficile à mon gré, même pour le plus grand talent, serait de trouver un sujet aussi intéressant que celui de *Zaïre*. Il n'est pas impossible que la nature produise un homme qui écrive aussi bien que Racine, et qui sache faire des plans aussi parfaits que les siens; mais il y a telle combinaison d'effets dramatiques plus rare que la perfection même. Peut-être l'art du théâtre n'en a-t-il pas une autre du genre de Zaïre, qui, parmi les impressions les plus douces, les plus vives et les plus fortes, n'a pas un sentiment odieux, pas un que l'âme veuille repousser. Il n'a manqué à cette tragédie qu'une seule chose, c'est que Racine l'ait entendue.

Appendice à la Section quatrième.

Tel est le mérite et l'effet des ouvrages dramatiques bien conçus, qu'on y étudie le cœur humain dans des faits inventés comme dans des événemens réels. C'est à la suite d'une conversation sur Zaïre que s'éleva la question que je proposais dans le *Journal de littérature*, dont j'étais alors chargé (en 1777), cette question morale: « Quel est le moment où » Orosmane est le plus malheureux? Est-ce celui où il se croit trahi par » sa maîtresse? Est-ce celui où, après l'avoir poignardée, il apprend qu'elle » est innocente? »

Cette question, qui tient à la connaissance intime des passions, fut parfaitement traitée de part et d'autre dans les deux lettres que l'on va lire; et

le plaisir général qu'elles firent alors m'engage à leur donner ici une place assez naturelle à la suite de l'analyse de *Zaïre*.

La première était du marquis de Bièvre, qui valait mieux que ses calembours, quoique son *Séducteur* ne fut rien moins qu'une bonne pièce. La seconde était d'une des femmes de Paris (1), à qui j'ai connu le plus de véritable esprit, et le plus de naturel et de grâce dans l'esprit.

Première Lettre.

« Des occupations plus intéressantes vous ont sans doute engagé, Monsieur, à nous abandonner le soin de résoudre la question proposée. Pour peu que vous l'eussiez examinée vous-même, vous auriez vu bientôt que ce n'était point une question de savoir si un amant passionné est plus malheureux lorsqu'il conserve encore de l'espoir que lorsqu'il l'a tout à fait perdu. Vous n'auriez pas non plus soumis aux calculs de l'esprit les effets naturels des agitations de l'âme (2). C'est avec la mienne que je vais vous répondre, et je laisserai tomber rapidement sur le papier tout ce qu'elle m'inspire en ce moment, de peur que la vérité de cette première émotion n'aille se perdre et s'altérer dans les détours obscurs de la métaphysique.

» Ceux qui ont éprouvé les orages du cœur, ou qui les éprouvent encore, n'ont qu'à se replier sur eux-mêmes pour ne plus douter que la jalousie la plus effrénée ne nous laisse encore des rayons d'espoir. Un amant soupçonneux trouve toujours dans son amour-propre quelques raisons qui le consolent. Est-il convaincu de la trahison de sa maîtresse, il est comme un malade à qui les médecins ont prononcé son arrêt, et qui se flatte encore jusqu'au dernier moment ; et ses espérances sont toujours en raison de l'amour qu'il a pour la vie. Si des malheurs constans l'en ont détaché, alors, sans être même en danger, il se flattera que chaque révolution de sa maladie va l'entraîner au tombeau. L'espérance enfin accompagne toujours le désir qui nous porte vers un objet quelconque. Jetez les yeux sur le rôle d'Orosmane, considérez le grand acteur qui en est chargé, et faites attention à l'expression répandue dans ce vers qu'il prononce après la lecture du billet fatal :

Penses-tu qu'en effet Zaïre me trahisse ?

Je sais que rien n'égale la violence des premiers transports de la jalousie : mais ce ne sont que des convulsions dont les intervalles sont toujours mêlés de quelque *douceur* (ou plutôt de quelque relâche). Lorsque l'âme est agitée, le délire l'aveugle ; lorsqu'elle se repose, elle s'ouvre à l'espérance. J'ajouterai encore que les proportions du bonheur d'un amant ne changent point avec les circonstances où il se trouve, tant que l'objet de son amour respire. Est-il trahi, abandonné, dans le désespoir, si sa maîtresse, touchée de son sort, lui accorde un moment la consolation de la voir, en baisant ses pieds, en les arrosant de ses larmes, ce premier moment le fait autant jouir que ceux qu'il a passés dans ses bras. Si le souvenir du passé se réveille, il retombe dans un état douloureux ; mais si son arrêt est prononcé sans retour, il ne pourra s'arracher des pieds de sa maîtresse

(1) Madame de Cass**, aujourd'hui veuve de M. de Cass**, maréchal-de-camp, et frère du célèbre astronome du même nom, qui était membre de l'Académie des sciences, comme son fils l'est encore aujourd'hui.

(2) Ici l'auteur se trompait : il n'y a, au contraire, que la réflexion tranquille qui puisse bien juger les mouvemens et les effets des passions. Il est vrai seulement que celui qui les juge ne doit pas leur être étranger, et l'un n'empêche pas l'autre.

qu'en obtenant la permission d'y revenir pleurer, et cet espoir lui fait encore aimer la vie. Le plus grand des malheurs de l'amour est de perdre pour jamais la vue de l'objet qu'on aime (1). Mais lorsque, cédant à des transports de rage, on lui a plongé soi-même le poignard dans le sein, et que l'on brise le seul lien par qui l'on tienne à la vie, c'est alors que les regrets, les remords, la fureur, le désespoir, s'emparent de nous sans intervalle; c'est alors qu'on ne peut plus vivre. Les sentimens doux, qui versaient auparavant quelque baume sur les plaies du cœur, n'y rentrent alors que pour le déchirer. C'est ainsi que nos grands tragiques ont peint la nature. Ecoutez Hermione lorsqu'Oreste a servi sa vengeance, et voyez ce que regrette cette infortunée :

Nous le verrions encor nous partager ses soins;
Il m'aimerait peut-être : il le feindrait du moins.

et elle va se poignarder sur le corps de Pyrrhus. Mais Hermione était trahie, son amant infidèle, et le malheureux Orosmane vient de donner

La mort la plus affreuse
A la plus digne femme, à la plus vertueuse, etc.

« J'en resterai là : mon âme est trop émue; je ne veux pas m'affliger davantage sur une fiction poétique, etc.

Quoique cette lettre ne soit pas, à beaucoup près, aussi bien écrite que la suivante, l'auteur a pourtant très-bien saisi la raison la plus forte pour le parti qu'il a pris, c'est-à-dire, pour la perte de toute espérance. Mais cette raison est-elle décisive dans le cas dont il s'agit? Je crois qu'on verra le contraire dans la lettre qu'on va lire et dans les réflexions que j'ai cru pouvoir y ajouter.

Seconde Lettre.

» J'ai tant pleuré à *Zaïre*, j'ai si souvent et de si bonne foi partagé la douleur de son amant, j'ai été si fort entraînée par ce bel ouvrage, et l'illusion a été si parfaite pour moi, que je crois n'avoir jamais vu Orosmane sur la scène, sans qu'il ait fait passer dans mon âme toutes les passions qui agitaient la sienne; tous ses sentimens s'emparaient de mon cœur. Les deux situations qui font l'objet de votre question, Monsieur, sont toutes deux d'un si grand intérêt, qu'elles ont toutes deux le droit de faire couler des larmes bien amères; mais enfin celle qui m'a paru la plus douloureuse et la plus cruelle, c'est celle où cet amant passionné se croit trahi par l'objet de son culte, et d'un culte si tendre et si touchant. Peut-être se récriera-t-on contre cette manière de sentir; mais peut-être aussi puis-je excuser et motiver ce sentiment.

» Lorsqu'Orosmane croit sa maîtresse infidèle, il est en proie à la fureur de trois passions qui le déchirent tour à tour : celle de l'amour, la première sûrement dans cette âme sensible; celle de l'orgueil, qui doit régner avec empire sur un sultan fier, accoutumé à tout soumettre; celle de l'amour-propre, si fort dans le cœur de l'homme, et qui le rend si faible (2); toutes trois se réunissent pour lui faire éprouver tous leurs tour-

(1) Cela est vrai; mais ne perd-on cette vue que par la mort de l'objet, et cette mort même est-elle la plus cruelle manière d'en être séparé? C'est là le point de la question.

(2) Cette dernière phrase est digne du meilleur écrivain, et ce n'est pas la seule. La pensée est d'une femme qui a pu observer comment on menait les hommes par leur amour-propre.

mens. Alors rien qui le console; tout est souffrance, tout est convulsion dans cette âme tendre, mais superbe. Cette femme qu'il adorait n'est plus digne de ses sacrifices : non-seulement il n'a pu la toucher, mais elle est avilie à ses yeux; elle est plus qu'indifférente, elle est perfide. Tout est pour lui désespoir et humiliation, rien ne peut plus justifier sa faiblesse. Il s'est cru aimé, il pleure une illusion qui lui fut si chère, mais ce sont des larmes de sang. Il ne peut plus être animé que du désir de la vengeance : cette seule idée s'offre à ses sens égarés, et cette idée qu'il croit juste, combattue en même temps par un amour qu'il ne peut ni vaincre ni conserver, le livre enfin au délire de la douleur, de la rage, du plus horrible désespoir. Voilà, je crois, la position où il souffre le plus, où il est le plus malheureux.

» Venons à celle où Orosmane, après s'être privé lui-même de cet objet qu'il crut si coupable, apprend qu'il était innocent. Ah! que sans doute cette lumière pénètre douloureusement jusqu'au fond de son cœur! Combien il sent tout ce qu'il a perdu! Mais, dans cet affreux moment, son malheur n'a-t-il pas cependant quelque chose de plus tendre? L'amour remplit alors son âme toute entière, l'amour seul y gémit; tous ses accens sont plaintifs, mais tendres; plus de passions qui lui soient étrangères; ce n'est plus Zaïre qu'il accuse, ce n'est plus elle qu'il faut punir; c'est lui, c'est lui seul qu'il doit haïr; et peut-être souffre-t-on moins à s'abhorrer soi-même qu'à se croire forcé de haïr ce qu'on aime (1). Orosmane s'écrie : *J'étais aimé!* Des regrets, des remords déchirans suivent cette pensée; mais au milieu de ses douleurs ne trouve-t-il pas encore une triste douceur à sentir, à se dire que Zaïre aurait vécu pour lui? La mort, dans cet instant, n'est-elle pas son refuge, son repos? Sa mort va venger Zaïre et le rejoindre à elle, et cette idée est encore une sorte de bonheur pour un cœur tel que le sien. Il est donc moins malheureux que lorsqu'il a pu porter la mort dans le sein de son amante. C'est, s'il eût été forcé de vivre, c'est alors qu'il eût été plus à plaindre que jamais; mais il fut aimé, il le sait, et il meurt, etc. ».

Résumé sur les deux Lettres précédentes.

Pour l'homme qui aime, le plus grand de tous les malheurs est de n'être pas aimé; et, pour celui qui a été aimé et qui aime encore, le plus grand des malheurs est d'être trahi et abandonné. En prenant le mot *aimé* dans toute son énergie possible, comme on doit le prendre ici, cette vérité est incontestable.

La mort de ce qu'on aime, tout horrible qu'elle est, l'est moins que sa trahison. Pourquoi? C'est qu'il est moins cruel d'accuser la destinée que le cœur de sa maîtresse.

Combien de fois un amant a-t-il dit : J'aimerais mieux la voir morte qu'infidèle! C'est un délire sans doute; mais l'amour, la plus violente de toutes les passions, est-il autre chose qu'un délire! Celui qui aime ainsi ne ment pas quand il parle ainsi; il extravague, mais il est conséquent dans son extravagance.

On nous objecte l'espérance. Quand l'infidélité est avérée, ou qu'elle le paraît comme ici, ce n'est que l'effort d'un moment que l'on fait sur soi-même pour s'abuser, une illusion fugitive qui nous livre un moment après à la vérité devenue plus cruelle. Cette vérité, qui ne nous quitte pas, est celle-ci : mon amante vit, mais ce n'est plus pour moi; elle vit, mais

(1) C'est encore là un trait remarquable.

pour un autre. Comparez cette idée à celle-ci : elle m'aimait, et n'est plus ; elle ne vit plus, mais elle a vécu pour moi. Toutes deux sont affreuses ; mais celle-ci a une consolation, l'autre n'en a pas.

La passion peut supporter tout, pourvu qu'on ne l'arrache pas à son objet ; et l'objet de l'amour, c'est d'être aimé.

— « Mais Orosmane n'a pas seulement perdu son amante, il l'a tuée, » et elle était fidèle : sa perte est donc hors de comparaison avec toute » autre ».

Je frémis, mais je réponds. Sa perte est la plus douloureuse qu'il soit possible ; mais il s'y mêle le plus doux de tous les soulagemens, celui qui ferme la plus horrible plaie de l'amour : *J'étais aimé !* Quel mot pour celui qui tout à l'heure se disait : Je suis trahi !

— « Oui; mais, en disant j'étais aimé, il faut qu'il ajoute : et je l'ai tuée ! » Quoi de plus affreux que ces deux mots réunis ! »

Rien, si le soulagement n'était pas encore tout prêt, en réunissant une dernière parole aux deux autres : Elle m'aimait, je l'ai tuée, et je vais mourir.

— « Mais n'a-t-il pas la même ressource quand il la croit infidèle ? »

Vous n'y pensez pas : la différence est totale. La mort finira tous ses maux, sans doute, comme elle les finit tous, quels qu'ils soient; mais ce n'est pas de la mort qu'il s'agit, c'est du sentiment qui l'accompagne et la précède, et ce sentiment est-il le même dans les deux situations? Dans l'une, il meurt avec rage et sans une seule idée consolante ; il se précipite dans la mort comme un furieux dans un gouffre; dans l'autre, il y entre comme dans un asile, en répétant : *J'étais aimé !* et voyez quel calme lui a donné le poëte après les transports les plus forcenés ! C'est qu'il connaissait bien la nature.

Cette même question avait été agitée à Ferney en sa présence, et presque tout le monde fut d'un avis contraire au mien dans cette conversation, comme dans les lettres que je reçus avec les deux qu'on vient de lire. C'est que l'on confondait deux choses, la morale avec la passion, et la situation d'un moment avec un état de durée ; et il ne s'agit ici que de la passion et d'un moment. Voltaire, qui avait d'abord gardé le silence au milieu du bruit, me dit assez bas pour qu'on pût l'entendre : *Vous avez raison; mais ne disons rien, nous ne serions pas les plus forts. Vous voyez bien qu'aucune de ces dames ne se soucie d'être tuée comme Zaïre.*

Cela était vrai, et cependant il n'y en avait pas une qui n'eût voulu être aimée comme elle. On ne voit dans les passions que leur charme, et l'on ne veut pas en voir le danger.

Observations sur le style de Zaïre.

1 Mais la mollesse est douce, et *sa suite* est cruelle.

Remarquez qu'en prose il serait beaucoup plus correct et plus élégant de dire, *et la suite en est cruelle*, parce que la particule relative *en* convient plus proprement aux choses inanimées que le pronom possessif. Mais cet objet est beaucoup moins impérieux en poésie, d'abord pour la facilité de la versification, ensuite parce que la poésie personnifie souvent les objets.

2 Vous comprenez assez quelle amertume *affreuse*
Corromprait de mes jours *la durée odieuse*.

C'est ici une des occasions où les rimes en épithètes rendent la diction faible et défectueuse. L'épithète du premier vers est commune, et celle du second est une cheville. De plus, une *amertume* qui *corrompt la durée des jours* n'est pas une bonne phrase.

3 Et du nœud de l'hymen l'*étreinte dangereuse*
Me rend infortuné, *s'il* ne vous rend heureuse.

Très-mauvaise périphrase pour rendre une idée très-simple. On sent trop que cette *étreinte dangereuse* n'est qu'un remplissage d'autant plus déplacé, que les sentimens doux et tendres doivent s'exprimer avec plus de simplicité. *S'il*, est encore une petite faute de grammaire; le premier nominatif, *étreinte*, devait, dans la règle, régir encore le dernier membre de la phrase : *me rend infortuné*, *si elle ne vous rend heureuse*. Ces deux vers, ainsi que les deux ci-dessus mentionnés, devaient être refaits. Il faut y joindre encore ces deux-ci :

Que de ce fier soudan la clémence *odieuse*
Répand sur ses bienfaits une *amertume affreuse*.

Ils sont vicieux par les mêmes raisons que ceux qui ont été relevés dans l'avant-dernière note, et dont ils ne sont qu'une répétition. De plus, l'épithète *odieuse* est beaucoup trop dure; on ne peut parler ainsi de la générosité d'Orosmane.

4 Baignant de notre sang la Syrie *enivrée*.

Enivrée est visiblement une cheville.

5 Mon dernier fils, ma fille, *aux chaînes réservées*,
Par de barbares mains *pour servir conservées*.

Ce dernier hémistiche, qui n'est qu'une répétition du vers précédent, a le double inconvénient d'être un pléonasme, et d'être dur à l'oreille.

6 Mène-*lui* Lusignan, dis-*lui* que je *lui* donne
Celui, etc.

Amas de consonnances; style négligé.

7 Vous n'avez point reçu ce *gage* précieux
Qui nous *lave* du crime et nous *ouvre* les cieux.

Disconvenance dans les expressions; un *gage* ne peut ni *laver* ni *ouvrir*. L'auteur a caractérisé le baptême avec bien plus de justesse, quand il a dit, quelques vers après :

Le sceau du Dieu vivant qui nous attache à lui.

8 . . . . Seigneur, cet hyménée
Était un bien suprême à mon âme étonnée.

Nous ne citons ce vers que pour faire observer en général que la poésie permet souvent de mettre *à* au lieu de *pour*. C'est le datif des Latins, adopté par analogie dans notre langue poétique et même oratoire.

9 . . . . Vos superbes rivales
Qui disputaient mon cœur et *marchaient vos égales*.

Cette expression est devenue commune : Voltaire surtout l'a fréquemment employée. N'oublions pas qu'elle appartient originairement à Racine, qui, le premier, a rendu d'une manière si heureuse le vers de Virgile :

Ast ego quæ divûm incedo regina....
Je ceignis la tiare et marchai son égal.
(*Athalie.*)

10 *Dont ton père et ton bras* ont inondé ces lieux.

Vers dur, si l'on peut apercevoir des fautes légères et rares dans cette foule de beautés, de sentiment et de situation et d'expression, etc. Il n'y a dans cette pièce que huit ou dix vers que la critique voulût retrancher; il y en a plus de mille que la sensibilité et le goût ont consacrés : c'est le caractère des ouvrages marqués du cachet de l'immortalité.

SECTION V.

Adélaïde.

Deux choses paraissent avoir influé sur le choix du sujet d'*Adélaïde*, et toutes deux tenaient au grand succès de *Zaïre*. Cette pièce si heureuse avait prouvé à l'auteur combien l'amour avait d'empire au théâtre, et combien son génie était propre à le traiter : il voulut tenter un nouvel ouvrage où l'amour dominât entièrement. Il avait vu le plaisir qu'avaient fait les noms français, et l'espèce particulière d'intérêt qu'ils avaient ajoutée à sa tragédie, lorsque les Montmorenci, les Châtillon, les de Nesle, les d'Estaing bordaient les premières loges aux représentations de *Zaïre* : il résolut de choisir des héros français. Un trait historique tiré des annales de Bretagne lui offrit un sujet vraiment tragique : c'était l'action de Bavalan, qui, chargé de faire périr le connétable de Clisson, prit sur lui de désobéir à cet ordre barbare donné dans le premier mouvement de la fureur et de la vengeance, dit au duc son maître que cet ordre était exécuté, et bientôt, témoin du repentir qu'il avait prévu, apprit au duc qu'il l'avait servi malgré lui, et que Clisson était vivant. Ce beau trait de courage et de vertu, confondu avec tant d'autres dans celle de toutes les histoires que nous lisons le moins, je veux dire la nôtre, frappa Voltaire, qui dut aisément y distinguer une des révolutions les plus théâtrales dont on pût tirer un dénoûment. Il n'était pas difficile de faire d'une rivalité d'amour le fondement de cette aventure, et de joindre à un acte de vertu l'intérêt de l'amitié ; mais souvent les idées les plus simples ne sont pas les moins heureuses, et c'est surtout l'exécution qui en fait le mérite. Pour tirer de cette péripétie tout l'effet dont elle était susceptible, il fallait l'éloquence passionnée qui règne dans le rôle de Vendôme, et la noblesse qui caractérise celui de Coucy. Adélaïde et Nemours, quoique subordonnés, sont à peu près ce qu'ils peuvent être. La marche de la pièce est de la plus grande simplicité, et tout se passe en développement de passion. Mais si Voltaire ôta de ce côté tout prétexte à la critique qui lui a reproché ce qu'il y a d'un peu romanesque dans le second acte de *Zaïre*, il ne sut pas toujours, comme dans ce chef-d'œuvre, éviter toute langueur, les scènes sans effet, la répétition des mêmes incidens, le remplissage. Ici l'infériorité est très-marquée; elle l'est encore plus dans le style ; mais les rôles de Vendôme et de Coucy, et le pathétique du cinquième acte, couvrent tous ces défauts, et ont assuré à cette pièce un succès constant.

Il en a placé l'époque sous le règne de Charles VII, et a substitué au duc de Bretagne un duc de Vendôme, de cette branche des Bourbons qui a depuis occupé le trône. Il semblerait d'abord que l'état malheureux où les querelles des maisons de Bourgogne et d'Orléans avaient réduit la France, qu'alors Charles VII disputait aux Anglais qui en avaient conquis plus de la moitié, dût offrir de beaux détails historiques à ce même poëte à qui les croisades avaient fourni dans *Zaïre* des morceaux épisodiques si bien placés et si brillans. Mais, en y réfléchissant, on verra que, si cette sorte d'épisodes pouvait se lier dans *Zaïre* à l'action principale, parce qu'ils y ajoutaient de nouveaux moyens, ils ne pouvaient pas occuper la même place dans *Adélaïde*, où ils auraient été trop loin du sujet. D'ailleurs, autant l'époque des croisades et l'esprit de chevalerie qui s'y mêlait étaient faits pour élever l'imagination du poëte et plaire à celle du spectateur, autant l'humiliation de la France envahie par l'étranger était propre à ne produire autre chose que de tristes souvenirs. Enfin (et cette dernière raison est capitale), pour peu que le poëte eût répandu l'intérêt des cou-

leurs locales sur la situation de Charles VII, il eût rendu odieux le principal personnage, qui dans son plan devait être un prince rebelle sous un monarque faible et chancelant sur le trône, et l'on n'eût pas pardonné l'alliance des Anglais aux ressentimens particuliers de Vendôme. L'auteur a donc sagement sacrifié ce que l'histoire pouvait fournir à la poésie, mais ce qui en même temps pouvait nuire au plan et à l'ensemble. Il s'est contenté d'en tirer quelques beaux vers qu'il met dans la bouche de Coucy au second acte :

Je vois que de l'Anglais la race est peu chérie,
Que son joug est pesant, qu'on aime la patrie ;
Que le sang des Capets est toujours adoré.
Tôt ou tard il faudra que de ce tronc sacré
Les rameaux divisés et courbés par l'orage,
Plus unis et plus beaux, soient notre unique ombrage.

Je ne dois pas dissimuler que telle est l'inexorable rigueur de la grande loi des convenances, que ces vers, toujours applaudis au théâtre, parce qu'ils sont en eux-mêmes d'une beauté parfaite, sont pourtant répréhensibles aux yeux des juges sévères, parce que ce grand éclat de figures est déplacé dans l'entretien de Vendôme et de Coucy. On essaierait vainement de le justifier par les figures que Racine emploie dans *Mithridate* :

Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.

et dans *Iphigénie* :

Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.

On pourrait être tenté de croire que ces expressions, non moins figurées et non moins brillantes, sont du même genre que celles de Coucy ; mais on se tromperait : il y a une différence essentielle qui peut faire voir en passant combien les nuances du style dramatique sont délicates. Mithridate veut dire que son bonheur et ses victoires pouvaient auparavant faire oublier son grand âge à Monime dont il est amoureux; il le dit figurément ; mais de quelque manière que ce soit, il doit le dire ; c'est une idée essentielle au sujet, à la situation, au dialogue. Il ne fait donc que couvrir du coloris des expressions une idée nécessaire et désagréable à énoncer. De même, lorsqu'Agamemnon parle de ce calme des mers qui est la cause de tous ses maux, et qui fonde le sujet de la pièce, il est autorisé à en parler avec cette énergie de figures convenables à une imagination qui est et doit être vivement frappée. Mais dans le discours de Coucy, il est évident que les figures sont gratuites, puisque rien ne l'oblige à comparer la maison royale à un arbre battu par la tempête qui en a plié et écarté les branches. C'est donc uniquement ce qu'on appelle un ornement poétique; c'est l'imagination du poëte qui a fait ces vers, et non pas celle du personnage, et le goût interdit ces ornemens à la tragédie ; il ne permet que ceux qui naissent du sujet, et ne nuisent en rien à la vérité du dialogue. L'équité doit ce témoignage à Racine, qu'il a toujours observé cette loi que Voltaire n'a pas assez respectée; mais on doit accorder cette excuse à celui-ci, que du moins il n'a guère laissé de place à ce luxe poétique, que dans les momens où le dialogue est tranquille, et que le plus souvent ces vers où le poëte se montre sont si beaux, que le goût qui les condamne n'aurait pas la force de les effacer.

L'histoire lui a fourni encore un fort beau mouvement, celui de Vendôme, lorsque Coucy refuse de lui prêter son ministère pour faire périr Nemours :

Ah ! trop heureux Dauphin, c'est ton sort que j'envie.
Ton amitié du moins n'a pas été trahie,
Et Tanguy Duchâtel, quand tu fus offensé,
T'a servi sans scrupule, et n'a pas balancé.

Ces vers, qui rappellent l'assassinat du duc de Bourgogne, sont d'autant mieux placés, qu'ils nous transportent dans un temps de malheurs et de crimes, où les guerres civiles avaient rendu les mœurs plus féroces, et accoutumé la vengeance et la haine à ne pas rougir de la perfidie et de l'assassinat; et cet exemple trop fameux, cité par Vendôme comme un effort de zèle et de fidélité, donne au forfait qu'il commande plus de vraisemblance morale, et fait craindre davantage qu'il ne soit exécuté.

Le caractère de ce prince est annoncé comme il doit l'être dans la première scène, qui a le double mérite de contenir une exposition régulièrement amenée, et d'être d'un bout à l'autre le développement de ce beau caractère de Coucy, dont la vertu et l'amitié, également courageuses, seront le principal ressort du dénoûment. Attaché à Vendôme, il vient d'arriver dans Lille, où ce prince est assiégé par les troupes du roi. Coucy a eu autrefois le dessein d'épouser Adélaïde; mais il est instruit de l'amour de Vendôme et des droits que lui donnent sur elle les services importans qu'elle en a reçus; il est le premier à lui conseiller de se rendre aux désirs d'un prince son bienfaiteur, qui lui offre de l'épouser; mais en même temps il voudrait qu'elle se servît de l'ascendant qu'elle a sur lui pour le détacher de l'alliance des Anglais, et le réconcilier avec le roi son suzerain. Un homme aussi vertueux que Coucy, que l'amitié seule engage à servir un prince rebelle et à partager la révolte qu'il condamne, peint fidèlement cet esprit de la féodalité qui régna si long-temps dans la France, lorsque les grands vassaux de la couronne, trop puissans pour être soumis, comptaient parmi leurs droits celui de faire la guerre à leur suzerain, et d'y mener leurs vassaux, qui se croyaient tenus de les suivre. C'est cette fatale anarchie, source de tant de discordes, qui rendit pendant plusieurs siècles les Anglais redoutables à la France, où ils eurent si long-temps des possessions et des alliés; et c'est la connaissance des mœurs de ces siècles qui, dans *Adélaïde*, rend excusable, aux yeux du spectateur, la révolte du premier personnage de la pièce, et l'attachement que lui conserve Coucy.

Le malheur de nos temps, nos discordes sinistres,
Charles qui s'abandonne à d'indignes ministres,
Dans ce cruel parti tout l'a précipité.

C'est ainsi que s'exprime Coucy dans cette même scène, où il explique ses motifs, sa conduite et ses espérances. Dans la scène suivante on parle encore de

Ces tristes temps de ligues et de haines
Qui confondent des droits les bornes incertaines,
Où le meilleur parti semble encor si douteux,
Où les enfans des rois sont divisés entre eux.

Les partisans de la maison de Bourgogne, et ceux du roi d'Angleterre disputaient encore à Charles VII le titre de roi.

Il l'est, il le mérite,

dit Adélaïde. Coucy répond :

Il ne l'est pas pour moi.
Je voudrais, il est vrai, lui porter mon hommage,
Tous mes vœux sont pour lui; mais l'amitié m'engage.

Mon bras (1) est à Vendôme, et ne peut aujourd'hui
Ni servir, ni traiter, ni changer qu'avec lui.
. . . .

Plus haut il avait dit :

Il est né violent non moins que magnanime,
Tendre, mais emporté, mais capable d'un crime.
Du sang qui le forma je connais les ardeurs:
Toutes les passions sont en lui des fureurs.
Mais il a des vertus qui rachètent ses vices:
Et qui saurait, Madame, où placer ses services,
S'il ne nous fallait suivre et ne chérir jamais
Que des cœurs sans faiblesse et des princes parfaits?

Il ne parle pas avec moins de noblesse de ses premières prétentions sur Adélaïde, et du sacrifice qu'il en fait à Vendôme. Adélaïde a dû la vie à ce prince, qui la défendit dans Cambray contre un gros de révoltés.

Vendôme vint, parut, et son heureux secours
Punit leur insolence et sauva vos beaux jours.
Quel Français, quel mortel eût pu moins entreprendre?
Et qui n'aurait brigué l'honneur de vous défendre?
La guerre en d'autres lieux égarait ma valeur;
Vendôme vous sauva, Vendôme eut ce bonheur;
La gloire en est à lui, qu'il en ait le salaire.
Il a par trop de droits mérité de vous plaire;
Il est prince, il est jeune, il est votre vengeur;
Ses bienfaits et son nom, tout parle en sa faveur.
La justice et l'amour vous pressent de vous rendre:
Je n'ai rien fait pour vous, je n'ai rien à prétendre.
Je me tais.... Mais sachez que, pour vous mériter,
A tout autre qu'à lui j'irais vous disputer.
Je céderais à peine aux enfans des rois même;
Mais Vendôme est mon chef, il vous adore, il m'aime.
Coucy, ni vertueux ni superbe à demi,
Aurait bravé le prince, et cède à son ami.

Ce langage fier et généreux est celui d'un vrai chevalier, et la conduite de Coucy se soutient jusqu'au bout. Adélaïde, dont le penchant pour Nemours, frère de Vendôme, se laisse apercevoir déjà dans cette scène, veut engager Coucy à détourner le duc des desseins qu'il a sur elle; mais il s'y refuse avec raison. Les vues qu'il a eues lui-même sur Adélaïde le rendraient suspect au prince, dont il connaît l'humeur ombrageuse.

Vous, à vos intérêts rendez-vous moins contraire;
Pesez sans passion l'honneur qu'il veut vous faire.
Moi, libre entre vous deux, souffrez que, dès ce jour,
Oubliant à jamais le langage d'amour,
Tout entier à la guerre, et maître de mon âme,
J'abandonne à leur sort et vos vœux et sa flamme.
Je crains de l'affliger, je crains de vous trahir,
Et ce n'est qu'aux combats que je dois le servir.
Laissez-moi d'un soldat garder le caractère,
Madame: et puisque enfin la France vous est chère,
Rendez-lui ce héros qui serait son appui.
Je vous laisse y penser, et je cours près de lui.

---

(1) La figure qui prend la partie pour le tout est ici mal placée. Un *bras* ne peut ni *changer* ni *traiter*; il eût fallu mettre:

Mon bras est à Vendôme, et je dois aujourd'hui
Ne servir, ne traiter, ne changer qu'avec lui.

Dans la scène suivante, Adélaïde confie à Tanaïse la passion mutuelle qui l'attache à Nemours, et dont le secret est encore ignoré. Sa situation est cruelle et périlleuse. La guerre l'a séparée de son amant qui suit le parti du roi; et depuis que Vendôme est devenu son libérateur dans Cambray, et lui a donné un asile dans les murs de Lille où il commande, il regarde son pouvoir et ses bienfaits comme des titres qui autorisent son amour, et lui assurent la main d'Adélaïde. Elle resiste à ses instances avec tous les ménagemens que les circonstances exigent, et la nièce de Duguesclin ne peut pas être l'épouse d'un rebelle. Mais depuis long-temps elle n'a point de nouvelles de Nemours, et même le bruit de sa mort a couru. Elle en parle à Vendôme, et le bruit de cette mort lui sert de prétexte pour éloigner l'hymen sur lequel il vient encore de la presser. Mais il n'ajoute aucune foi à ce faux bruit, et la raison qu'il en donne amène un détail de mœurs aussi bien placé que bien rendu.

Si mon frère était mort, doutez-vous que son roi
Pour m'apprendre sa perte eût dépêché vers moi?
Ceux que le ciel forma d'une race si pure,
Au milieu de la guerre écoutant la nature,
Et protecteurs des lois que l'honneur doit dicter,
Même en se combattant, savent se respecter.

Ce n'est pas là un lieu commun de morale; ce sont des idées qui tiennent au sujet et au dialogue. Vendôme, en rassurant Adélaïde sur la vie de Nemours, sans savoir l'intérêt particulier qu'elle y prend, lui donne en même temps de nouvelles alarmes, en lui apprenant ce qu'il a ouï dire, que Nemours est dans l'armée des assiégeans. Coucy vient l'avertir que la ville est attaquée. Vendôme sort pour aller combattre, et termine ainsi ce premier acte, où ce qu'il y a de plus important dans les faits, dans les caractères, dans les divers intérêts qui forment l'intrigue, est expliqué, préparé et fondé suivant toutes les règles de l'art.

Vendôme, qui rentre vainqueur au second acte, nous apprend qu'il a fait prisonnier le chef qui commandait l'attaque. Il ne le connaît pas encore, parce que la visière de son casque était baissée. Il faut bien supposer que, dans la chaleur du combat, il a pu remettre à ses soldats le prisonnier qu'il venait de faire, sans s'occuper du soin de le reconnaître; et cette supposition est assez difficile dans les circonstances données. Un chef est un homme assez important pour que Vendôme ait voulu savoir sur-le-champ quel captif il avait en son pouvoir. Cette curiosité paraît encore plus naturelle, après le bruit qui s'est répandu que son frère est dans l'armée; et Nemours étant blessé, lorsque Vendôme l'a fait prisonnier, un des premiers soins devait être de lever la visière de son casque. L'auteur a donc un peu forcé la vraisemblance, pour rendre plus vive la scène où Nemours est amené devant son frère. La nature agit seule sur le cœur de Vendôme; il se livre aux transports d'une joie et d'une tendresse fraternelle; et c'est une adresse du poëte d'avoir donné assez de vivacité à cette scène pour écarter, du moins au théâtre, les observations qui se présentent à l'esprit du spectateur dès qu'il a le temps de réfléchir. Vendôme a dit, au premier acte, en parlant de Nemours :

Qu'au parti de son roi son intérêt le range;
Qu'il le défende ailleurs, et qu'ailleurs il le venge;
Qu'il triomphe pour lui, je le veux, j'y consens.
Mais se mêler ici parmi les assiégeans!
Me chercher, m'attaquer, moi, son ami, son frère!
. . . .

Se pourrait-il qu'un frère élevé dans mon sein,
Pour mieux servir son roi, levât sur moi sa main ?

Rien de plus juste et de plus naturel que la surprise et la douleur que témoigne ici Vendôme d'une démarche aussi extraordinaire que celle de Nemours. Il devait donc lui en demander d'abord les motifs, s'informer si le roi avait pu ordonner à un frère d'aller combattre son frère (ce qui en soi-même n'est nullement probable) ; et si Nemours n'en a pas reçu l'ordre, quelle étrange fureur a pu lui inspirer un dessein si contraire à la nature? Telles sont les questions qu'il semble que Vendôme doit indispensablement faire à Nemours; mais elles seraient embarrassantes. Nemours, à qui le poëte a donné un caractère aussi ardent, une franchise aussi prompte qu'à Vendôme lui-même; Nemours, qui, malgré toutes les tendresses que lui prodigue son frère, a peine à se contenir au nom d'Adélaïde, et qui est tout prêt à se trahir, lorsque Vendôme lui parle avec transport de son amour et de l'hymen qui se prépare; ce Nemours, qui va jusqu'à lui dire dans ce premier moment :

...... A ma douleur ne veux-tu qu'insulter?
Me connais-tu? sais-tu ce que j'osais tenter?
Dans ces funestes lieux sais-tu ce qui m'amène?

Nemours aurait trop de peine à dissimuler. L'auteur n'aurait guère pu mettre d'accord ses réponses avec son caractère, et se serait vu presque forcé à précipiter un éclaircissement qui lui aurait laissé trop peu de matière pour les actes suivans, et qui, dans son plan, prescrit par la simplicité du sujet, devait lui fournir la plus belle scène de son troisième acte. En conséquence il s'est hâté d'éloigner toutes les questions, tous les reproches que la situation dictait. Il fait dire tout de suite à Vendôme:

Ne te détourne point, ne crains point mon reproche.
Mon cœur te fut connu : peux-tu t'en défier?
Le bonheur de te voir me fait tout oublier.

Il ne lui parle que d'Adélaïde, des sacrifices qu'il est prêt à lui faire pour obtenir sa main.

Oui, mes ressentimens, mes droits, mes alliés,
Gloire, amis, ennemis, je mets tout à ses pieds.

Il s'empresse de faire venir Adélaïde, dont la présence émeut Nemours, au point que sa blessure se r'ouvre; son sang coule, et cet incident est d'autant plus dans la nature, que la violence qu'il se fait, et la vue de sa maîtresse dans une pareille situation, dans un moment où un rival veut la traîner à l'autel, doit lui causer l'agitation la plus terrible. On l'emmène, et Vendôme le suit pour lui donner tous les secours dont il a besoin. C'est ainsi que l'auteur trouve le moyen de reculer jusqu'au troisième acte l'explication qui forme le nœud de la pièce. Mais si la rapidité de ces mouvemens qui se succèdent en dérobe au spectateur le peu de justesse, la faute n'en est pas moins réelle aux yeux de la critique, qui exige du talent en proportion de ce qu'il peut, qui veut que la marche dramatique soit exactement conforme à la nature, que la vérité des moyens soit d'accord avec les effets, et qui, en rendant justice à l'adresse du poëte, aimerait mieux qu'il se fût mis en état de n'en pas avoir besoin. Il n'y a point de ces sortes de fautes dans *Zaïre*, il n'y en a point dans *Mérope*, il n'y en a point dans les pièces de Racine; mais nous en retrouverons des exemples dans plusieurs des belles tragédies de Voltaire. Il fondait son excuse sur ce principe, admissible tout au plus pour la représentation, qu'au théâtre *il fallait plutôt frapper fort que frapper juste*. Il en est de cet axiome comme de

tous ceux de cette espèce, dont le génie apprécie la valeur et connaît les bornes, et dont personne n'abuse plus que ceux qui ont le moins de droits de le réclamer. Il est devenu le refrein de la médiocrité, qui ne *frappe ni fort ni juste*, et qui croit excuser ou même consacrer toutes les extravagances possibles par ce mot d'un tragique célèbre, qui ne l'appliquait lui-même qu'à des fautes qui n'avaient rien de révoltant et qui amenaient de grandes beautés. Voltaire d'ailleurs a recommandé partout l'exacte observation de la nature et de la vraisemblance; et plusieurs de ses chefs-d'œuvre, tels que ceux que je viens de citer, ceux de Racine, tels qu'*Andromaque* et *Iphigénie*, prouvent que la perfection à laquelle le génie doit prétendre, c'est de *frapper fort et juste* à la fois.

Ce n'était pas assez d'avoir éloigné Nemours jusqu'au troisième acte, il fallait encore que l'auteur pût suppléer au peu de matière que lui fournissait sa fable; et il en vient à bout par des ressources qui n'appartiennent qu'au grand talent, seul capable de manier les deux ressorts qui soutiennent les sujets simples, c'est-à-dire, les passions et les caractères. La jalousie de Vendôme, les vertus de Coucy, et le contraste de ces deux personnages, sont à peu près toute la substance de ce second acte, et y répandent une chaleur dont le poëte avait d'autant plus de besoin, que nous allons apercevoir encore de nouvelles fautes. Vendôme, rassuré sur l'état de Nemours, vient bientôt retrouver Adélaïde, et poursuit le dessein qu'il annonçait d'épouser ce qu'il aime dans le même jour où il a retrouvé son frère. Les refus d'Adélaïde qui a revu son amant doivent être dès lors plus décidés et plus fermes : elle déclare nettement qu'elle n'aura jamais pour maître et pour époux un allié des Anglais. Pour peu qu'on se souvienne de ce qu'a dit Vendôme il n'y a qu'un moment, il est clair que d'un seul mot il peut ôter tout prétexte au refus d'Adélaïde. Il a dit, lorsqu'il donnait l'ordre de la faire venir :

Allez, et dites-lui que deux malheureux frères,
Jetés par le destin dans des partis contraires,
Pour marcher désormais sous le même étendard,
De ses yeux souverains n'attendent qu'un regard.
Ne blâme point l'amour où ton frère est en proie;
Pour me justifier, il suffit qu'on la voie.

NEMOURS

O ciel!... elle vous aime!...

VENDÔME.

Elle le doit du moins :
Il n'était qu'un obstacle au succès de mes soins;
Il n'en est plus; je veux que rien ne nous sépare.

Ce dialogue certainement ne veut dire autre chose, si ce n'est que, pour épouser Adélaïde, il est prêt à rentrer dans le devoir et à se soumettre au roi. Sans cela, comment dirait-il que les *deux frères vont marcher sous le même étendard?* Il est bien sûr que Nemours ne marchera jamais que sous celui de Charles VII. Que pourrait être cet *obstacle* unique dont il parle, si ce n'est sa rébellion? Et si cet *obstacle* ne subsiste plus, n'est-ce pas parce qu'il est résolu de mettre bas les armes? Il n'a donc maintenant, pour réduire Adélaïde au silence, qu'à répéter ce qu'il a dit avant qu'elle arrivât, qu'il est tout prêt à se réconcilier avec le roi de France. Mais alors Adélaïde serait forcée de s'expliquer plus clairement sur la résolution où elle est de n'être jamais à lui, quoiqu'il puisse faire; et l'auteur a besoin de renvoyer cette déclaration au troisième acte, où elle se fera en présence de Nemours, et amènera la révélation d'une rivalité qui est le nœud

de la pièce. C'est cette nécessité de laisser les choses dans le même état pendant deux actes qui empêche ici Vendôme de faire la seule réponse que lui dictaient sa situation, son amour et la résolution où il semblait être. Au lieu de cette réponse naturelle et nécessaire, il s'emporte en reproches et en menaces; et cette faute, du même genre que celle que j'ai déjà observée dans la scène avec Nemours, est amenée par les mêmes causes. Mais le poëte la couvre aussi par les mêmes moyens, par la véhémence des mouvemens qu'il prête à Vendôme, et qui entraînent le spectateur au point de faire oublier que le personnage ne dit pas ce qu'il doit dire.

Je deviendrai tyran, mais moins que vous, cruelle.
Mes yeux lisent trop bien dans votre âme rebelle;
Tous vos prétextes faux m'apprennent vos raisons;
Je vois mon déshonneur, je vois vos trahisons.
Quel que soit l'insolent que ce cœur me préfère,
Redoutez mon amour, tremblez de ma colère.
C'est lui seul désormais que mon bras va chercher;
De son cœur tout sanglant j'irai vous arracher;
Et si, dans les horreurs du destin qui m'accable,
De quelque joie encor ma fureur est capable,
Je la mettrai, perfide, à vous désespérer.

Ce n'est pas ici cet Orosmane si aimable, qui disait à Zaïre:

Ta grâce est dans mon cœur: prononce, elle t'attend.

Mais aussi Vendôme n'est point aimé; l'intérêt se porte sur les amours secrets d'Adélaïde et de Nemours; et il fallait que le caractère et les discours de Vendôme nous fissent craindre pour son frère, s'il découvre en lui un rival, et préparassent l'ordre de sa mort: l'auteur a rempli son objet. Ce n'est pas tout: il faut voir comment cette scène si vive en amène une autre bien supérieure, d'une conception plus neuve et plus forte, celle où Vendôme conçoit de la jalousie contre Coucy. La modération tranquille d'Adélaïde fait revenir le prince à lui-même. Il s'excuse de ses violences, et se plaint qu'Adélaïde paraisse s'entendre avec Coucy pour le détacher de l'alliance des Anglais, lorsqu'elle n'aurait besoin que d'un mot pour le déterminer à tout ce qu'elle voudrait. Elle avoue qu'elle s'est ouverte à Coucy sur ses dispositions et ses intérêts: c'en est assez pour éveiller la jalousie dans un cœur soupçonneux et dans un amant maltraité.

Le seul Coucy sans doute a votre confiance.
Mon outrage est connu; je sais vos sentimens.

Elle confirme encore ses soupçons en lui disant:

D'un guerrier généreux j'ai recherché l'appui:
Imitez sa grande âme, et pensez comme lui.

On a trouvé cette jalousie trop légèrement fondée; mais l'auteur en jette les germes dès le premier acte, lorsqu'Adélaïde a dit à Vendôme avec embarras:

Ainsi, Seigneur, Coucy ne vous a point parlé?

lorsqu'il a répondu:

Non, Madame: d'où vient que votre cœur troublé
Répond en frémissant à ma tendresse extrême?
Vous parlez de Coucy quand Vendôme vous aime.

C'est toujours Coucy qu'elle semble placer entre elle et le prince: en faut-il davantage pour frapper vivement un esprit inquiet, ardent, ombrageux, et une âme déjà blessée des douleurs de l'amour malheureux? Cette jalousie n'a donc rien de répréhensible dans les motifs, et la manière dont elle éclate est admirable.

COUCY.

Prince, me voilà prêt : disposez de mon bras.
Mais d'où naît à mes yeux cet étrange embarras ?
Quand vous avez vaincu, quand vous sauvez un frère,
Heureux de tous côtés, qui peut donc vous déplaire ?

VENDÔME.

Je suis désespéré, je suis haï, jaloux.

COUCY.

Eh bien ! de vos soupçons quel est l'objet ? qui ?

VENDÔME.

Vous.
Vous, dis-je ; et du refus qui vient de me confondre,
C'est vous, ingrat ami, qui devez me répondre.
Je sais qu'Adélaïde ici vous a parlé :
En vous nommant à moi la perfide a tremblé.
Vous affectez sur elle un odieux silence,
Interprète muet de votre intelligence :
Elle cherche à me fuir, et vous à me quitter.
Je crains tout, je crois tout.

Parmi beaucoup de scènes de jalousie, je n'en connais pas une qui ait la tournure de celle-ci. Ordinairement la jalousie cherche d'abord des détours ; elle se cache quelque temps, parce qu'elle a honte d'elle-même, et ne se montre que lorsqu'elle ne peut plus se contenir : ici elle se déclare du premier mot. C'est le trait particulier d'un caractère qui est tout en premiers mouvemens, et c'est celui de Vendôme dans toute la pièce. Il ne peut en rien ni se déguiser ni se contraindre, et, par la même raison, chez lui le retour est aussi prompt que l'erreur. Tel devait être celui qui, dans un premier accès de rage, voudra répandre le sang de son frère, et s'en repentira quand il le croira versé, comme il va tout à l'heure se repentir d'avoir soupçonné son ami. J'avoue que cette alternative de mouvemens opposés est le fond du caractère de Ladislas ; mais on doit avouer aussi que celui qui a tracé le personnage de Vendôme a trouvé le secret des grands écrivains, d'être original en imitant. Si l'idée principale est empruntée, il y joint une foule d'accessoires qui ne sont qu'à lui, des traits de passions ou de caractères vraiment sublimes ; tel est, entre autres, ce vers d'une explosion si rapide et si brusque :

Je suis désespéré, je suis haï, jaloux.

Et cet hémistiche d'une précision si énergique :

Je crains tout, je crois tout.

Coucy n'a pas de peine à détruire les soupçons injustes de Vendôme ; il lui suffit de rendre compte de tout ce qu'il a fait : tout ce qu'il dit est d'une franchise si noble, respire tellement la candeur de l'amitié, qu'il acquiert de nouveaux droits sur celle de son prince. Si l'on peut dire à la rigueur que ce n'est ici qu'une espèce d'épisode, commencé et terminé dans une scène, et dont le premier principe a été un défaut de vraisemblance morale dans le dialogue de la scène précédente, on peut répondre que ce défaut n'est pas de l'espèce la plus grave, puisqu'il ne nuit point à l'effet théâtral, et n'est aperçu que par la réflexion ; que cette scène épisodique dans l'action, est prise au moins dans les caractères, et met deux personnages dans le plus beau jour ; non-seulement elle fait briller la belle âme de Coucy, mais encore elle répand de l'intérêt sur Vendôme. On aime à le voir, tout violent qu'il est, sensible à la vertu et à l'amitié.

Ah ! généreux ami qu'il faut que je révère,
Oui, le destin dans toi me donne un second frère ;

Je n'en étais pas digne, il le faut avouer....
Mon cœur. . . . .

Coucy l'interrompt par ce mot touchant:

....Aimez-moi, prince, au lieu de me louer;
Et si vous me devez quelque reconnaissance,
Faites votre bonheur, il est ma récompense.

Il se sert de tous les avantages qu'il a sur lui pour le presser plus que jamais de faire sa paix avec le roi, tandis qu'il peut la faire honorablement; il parle en bon citoyen, en bon politique. Vendôme, en homme amoureux, demande s'il doit se flatter qu'en se rangeant au parti du roi, il touchera le cœur d'Adélaïde. Coucy, au-dessus de ces faiblesses, les lui reproche avec la sévérité de la raison, mais aussi avec la chaleur affectueuse de l'amitié; et le duc, tout entier à son amour, s'écrie:

Le sort en est jeté, je ferai tout pour elle.

Ce contraste est soutenu et dramatique. Parmi les derniers vers de Coucy qui terminent cet acte, il y en a un qui est devenu une sorte de proverbe, et qui est du nombre de ces idées simples et communes relevées par la place où elles sont.

Peut-être il eût fallu que ce grand changement
Ne fût dû qu'au héros, et non pas à l'amant;
Mais si d'un grand cœur une femme dispose,
L'effet en est trop beau pour en blâmer la cause.

Ce vers est toujours très-applaudi, parce que, s'il paraît avoir été très-facile à faire, il semble aussi que c'était ce qu'il y avait de mieux à dire.

Les deux premières scènes du troisième acte sont un peu languissantes; on y sent encore le besoin d'y gagner du temps: c'est la jalousie de Nemours qui remplace un moment celle de Vendôme, et qui est bien moins tragique, parce qu'elle ne produit rien du tout, ni péril, ni terreur, ni pitié, pas même un développement de caractère ou de passion. Ce sont des plaintes communes de la part de Nemours, qui croit Adélaïde infidèle; et le spectateur sait trop que, dès qu'elle paraîtra, elle sera justifiée; ce qui ne manque pas d'arriver aussitôt. L'auteur aurait dû d'autant plus éviter cet incident d'une inutile jalousie, que celle de Vendôme remplit la pièce, et qu'il résulte de ces deux scènes une teinte d'uniformité dans les caractères et les moyens. A peine Adélaïde et Nemours se sont-ils expliqués, que Vendôme paraît; il est déterminé à reconnaître Charles VII, à rompre avec les Anglais, et veut mener Adélaïde à l'autel. Ici la situation devient plus forte: et la résistance d'Adélaïde, les fureurs de Vendôme qui commence à soupçonner son frère, l'embarras cruel de Nemours qui finit par se déclarer ouvertement son rival, et le péril des deux amans, forment une scène très-théâtrale, écrite avec cette éloquence passionnée qui est le triomphe du talent de Voltaire. C'est toujours dans ces momens qu'il est le plus grand; et quand il a commis des fautes, c'est là qu'il les fait oublier. La terreur tragique est sur le théâtre, quand Vendôme, à côté de son rival, et brûlant de le connaître pour l'immoler à sa vengeance, presse Adélaïde de le nommer.

Je sais trop qu'on a vu, lâchement abusés,
Pour des mortels obscurs des princes méprisés,
Et mes yeux perceront, dans la foule inconnue,
Jusqu'à ce vil objet qui se cache à ma vue.

Ce mouvement est aussi naturel dans Vendôme qu'il est adroit dans le poëte; il a pour objet de révolter la fierté de Nemours. Il ne peut souffrir en effet de voir son amante outragée à ce point dans son choix.

Pourquoi d'un choix indigne osez-vous l'accuser?

Ces mots sont un trait de lumière pour Vendôme; il croyait jusqu'ici qu'Adélaïde était inconnue à Nemours : il venait de dire :

Allez, je le croirais l'auteur de mon injure,
Si.... Mais il n'a point vu vos funestes appas;
Mon frère trop heureux ne vous connaissait pas.

Ici il s'écrie en jetant un regard terrible sur tous les deux :

Est-il vrai que de vous elle était ignorée?
. . . .
Tremblez.

Nemours ne peut plus se contenir; et cette manière d'arracher un secret dangereux, en cherchant dans le cœur humain les mouvemens dont il n'est pas maître, ne saurait trop être admirée; ce sont les grands moyens de la tragédie. On reconnaît l'audace et le transport de l'amour, quand Nemours prend la main d'Adélaïde en présence de Vendôme :

A la face des cieux je lui donne ma foi;
Je te fais de nos vœux le témoin malgré toi.
Frappe, et qu'après ce coup ta cruauté jalouse
Traîne au pied des autels ta sœur et mon épouse.
Frappe, dis-je : oses-tu?

Vendôme le fait arrêter par ses soldats. Adélaïde jette un cri d'effroi : elle veut fléchir ce prince.

NEMOURS.

Vous le prier! plaignez-le plus que moi.
Plaignez-le, il vous offense, il a trahi son roi.
Va, je suis en ces lieux plus puissant que toi-même;
Je suis vengé de toi, l'on te hait, et l'on m'aime.

Telle est la confiance et la fierté qu'inspire, dans les plus grands dangers, la certitude d'être aimé.

Dans ce moment Coucy, qui était prêt à partir pour aller porter au roi l'hommage et la soumission de Vendôme, est obligé de revenir sur ses pas, pour avertir le duc que, sur le bruit répandu que Nemours est dans Lille, son nom a fait naître un soulèvement dans le peuple, mis la désertion parmi les soldats, et que le désordre est d'autant plus grand, qu'on sait que l'armée du roi s'avance. Le duc sort pour contenir les mutins, et laisse Nemours sous la garde de Coucy. Ce digne chevalier sait accorder, avec la fidélité qu'il doit à Vendôme, les égards et l'estime qu'il a pour Nemours; il le reçoit prisonnier sur sa parole. C'est la seule circonstance qui rende cette scène nécessaire, parce que la parole donnée par Nemours ne lui permettra pas d'accompagner Adélaïde lorsque, dans l'acte suivant, il formera le projet d'assurer sa fuite. Mais il eût fallu que cette scène ne contînt pas autre chose que cette circonstance essentielle qui demandait sept ou huit vers. Tout le reste est inutile, et paraît d'autant plus long, qu'une conversation tranquille de Nemours et de Coucy est nécessairement froide après tout ce qui vient de se passer, et fait languir la fin du troisième acte.

Au commencement du quatrième, Nemours, qui ne songe qu'à soustraire Adélaïde au pouvoir de Vendôme, la remet entre les mains d'un officier qu'il a séduit, de Dangeste), qui doit, avec quelques soldats, la conduire hors des murs, où elle trouvera une escorte qui la mènera jusqu'à l'armée royale. Ce moyen est ici d'autant plus plausible, que, dans les guerres civiles, il est plus commun que les deux partis entretiennent

des intelligences, et que Nemours peut aisément trouver, même dans le parti ennemi, un officier disposé à le servir. Cet incident sert encore à irriter de plus en plus Vendôme, qui découvre le complot, et ne laisse plus à la malheureuse Adélaïde d'autre alternative que de l'épouser ou de voir périr Nemours. Elle ne peut ni se résoudre à renoncer à son amant, ni concevoir que Vendôme soit assez barbare pour attenter aux jours de son frère.

NEMOURS.

Ne vous laissez pas vaincre en ces affreux combats;
Osez m'aimer assez pour vouloir mon trépas.

C'est ce que doit dire Nemours. Vendôme ordonne qu'on l'entraîne à la tour; il a prononcé le mot terrible : *Qu'il périsse!* Il est tout entier à la rage. Coucy paraît : Adélaïde éperdue s'adresse à lui:

Ah! je n'attends plus rien que de votre justice,
Coucy, contre un cruel osez me secourir.

VENDÔME.

Garde-toi de l'entendre, ou tu vas me trahir.
. . . . Qu'on l'ôte de ma vue;
Ami, délivre-moi d'un objet qui me tue.

Le poëte, qui sent la nécessité d'accroître sans cesse la fureur de Vendôme pour accroître le péril, met alors dans la bouche d'Adélaïde désespérée les plus outrageantes imprécations. Elle sort, et le duc, entièrement hors de lui, accepte tous les maux qu'elle lui présage, pourvu qu'il se venge. C'est la vengeance, c'est le sang d'un rival qu'il demande, et il le demande à Coucy. Il y a ici un dialogue d'une énergie rare, et qui était nécessaire pour faire supporter l'horreur de voir un frère ordonner la mort de son frère. Rien n'eût été plus facile, s'il se fût agi d'un personnage odieux; mais il fallait indispensablement faire plaindre Vendôme dans l'instant même où il veut commettre une action atroce; il le fallait, parce que le plus grand effet de la pièce est attaché au caractère passionné de Vendôme, parce qu'il finira par le repentir, et qu'il méritera même notre admiration, en sacrifiant son amour et cédant ce qu'il aime à son rival. Cette combinaison, donnée par la seule connaissance de l'art, peut appartenir à tout le monde, mais serait inutilement saisie par un talent médiocre; elle est du nombre de celles qui dépendent entièrement de l'exécution, et l'exécution dépend du talent. On va reconnaître ici celui que Voltaire avait pour manier les passions violentes :

Eh bien! souffriras-tu ma honte et mon outrage?
Le temps presse : veux-tu qu'un rival odieux
Enlève la perfide et l'épouse à mes yeux?
Tu crains de me répondre? Attends-tu que le traître
Ait soulevé mon peuple et me livre à son maître?

Coucy avoue qu'il n'est que trop vrai que l'approche de l'armée royale a porté le trouble et l'esprit de sédition dans la ville, et fait chanceler le parti de Vendôme.

Vous vouliez ce matin, par un heureux traité,
Apaiser avec gloire un monarque irrité.
Ne vous rebutez pas : ordonnez, et j'espère
Signer en votre nom cette paix salutaire.
Mais s'il vous faut combattre et courir au trépas,
Vous savez qu'un ami ne vous survivra pas.

Mais toute idée de conciliation et de paix est loin du cœur de Vendôme, depuis qu'il ne voit plus dans Nemours que l'amant d'Adélaïde et un ennemi.

Ami, dans le tombeau laisse-moi seul descendre;
Vis pour servir ma cause et pour venger ma cendre.
Mon destin s'accomplit, et je cours l'achever.
Qui ne veut que la mort est sûr de la trouver;
Mais je la veux terrible, et, lorsque je succombe,
Je veux voir mon rival entraîné dans ma tombe.

COUCY.

Comment! de quelle horreur vos sens sont possédés!

VENDÔME.

Il est dans cette tour où vous seul commandez,
Et vous m'avez promis que contre un téméraire....

COUCY.

De qui me parlez-vous, Seigneur! de votre frère?

VENDÔME.

Non, je parle d'un traître et d'un lâche ennemi,
D'un rival qui m'abhore et qui m'a tout ravi.
L'Anglais attend de moi la tête du parjure.

COUCY.

Vous leur avez promis de trahir la nature?

VENDÔME.

Dès long-temps du perfide ils ont proscrit le sang.

COUCY.

Et pour leur obéir, vous lui percez le flanc?

VENDÔME.

Non, je n'obéis point à leur haine étrangère,
J'obéis à ma rage, et veux la satisfaire.
Que m'importe l'état et mes vains alliés!

COUCY.

Ainsi donc à l'amour vous le sacrifiez.
Et vous me chargez, moi, du soin de son supplice!

Combien d'auteurs en cet endroit n'auraient fait autre chose que redoubler les éclats d'une fureur atroce, irritée par l'obstacle, et que le contraste des sentimens de Coucy aurait rendue plus odieuse! Voltaire a vu bien plus loin; trois vers lui suffisent pour attirer la pitié sur Vendôme; il n'insiste pas un moment près de Coucy, et s'arrête à la première apparence de refus.

Je n'attends pas de vous cette prompte justice....
Je suis bien malheureux, bien digne de pitié,
Trahi dans mon amour, trahi dans l'amitié.

C'est ici un des traits les plus profonds de la connaissance de l'art et du cœur humain. Si jamais le poëte dramatique a été le magicien d'Horace qui tourne les cœurs à son gré, c'est quand il nous fait plaindre véritablement Vendôme à l'instant même où il ordonne le plus grand des crimes. Mais comment trois vers produisent-ils cet effet extraordinaire? C'est à force de vérité; c'est en ouvrant à nos yeux le cœur de l'homme, de manière à nous y montrer la passion telle qu'elle est, c'est-à-dire, comme une horrible maladie de l'âme, contre laquelle dans certains momens, il n'y a point de remède. Dans quel état est donc cet homme qui regarde comme le dernier terme du malheur, comme la plus cruelle trahison, qu'on lui refuse d'égorger son frère, que dis-je, qu'on balance à y consentir? Il ne menace ni ne s'emporte; il gémit. N'est-ce pas là avoir porté la passion au point où elle ressemble à une véritable aliénation? N'est-ce pas un malade en délire, qui se plaint qu'on lui refuse du poison? et alors comment ne le plaindrions-nous pas? Mais, pour saisir ce point de vérité dans la situation de Vendôme, il fallait au poëte les yeux du génie: pour

sonder ainsi jusqu'au fond les plaies mortelles de notre âme quand elle est livrée aux passions, il fallait la main la plus sûre et la plus habile, et c'est une des preuves que Voltaire, supérieur à tous les tragiques par la véhémence et le pathétique, ne le cède à aucun par la profondeur.

Allez, Vendôme encor, *dans le sort qui le presse*,
Trouvera des amis qui tiendront leur promesse.
D'autres me serviront, et n'allégueront pas
Cette triste vertu, l'excuse des ingrats.

Certainement Coucy n'a jamais promis à Vendôme de tuer son frère; mais que répondre à un homme dont la raison est entièrement perdue, qui se croit horriblement outragé dès qu'on paraît lui refuser un crime, et qui va sur-le-champ l'ordonner à un autre? Ce serait vouloir raisonner avec un frénétique. Un homme ordinaire n'aurait pas manqué une si belle occasion d'imiter la fameuse scène de Burrhus; il eût pu même faire parler en beaux vers la vertu de Coucy, et la faire applaudir. Mais, dans de pareilles scènes, ce n'est pas à l'applaudissement qu'il faut songer; il faut tendre à un effet plus sûr et plus durable. Coucy n'objecte pas un seul mot; il a l'air de se endre aux désirs de son maître:

Je ne souffrirai pas que d'un autre que moi,
Dans de pareils momens, vous éprouviez la foi.
. . . .
Et vous reconnaîtrez, au succès de mon zèle,
Si Coucy vous aimait et s'il vous fut fidèle.

Ces paroles peuvent être équivoques pour le spectateur; mais observez qu'elles ne le sont pas pour Vendôme, qui, dans l'état où il est, ne peut pas imaginer qu'on puisse l'aimer et lui être fidèle autrement qu'en tuant son frère. Il s'écrie:

Je revois mon ami....
Qu'à l'instant de sa mort, à mon impatience
Le canon des remparts annonce ma vengeance.

Non-seulement cet ordre de Vendôme est fait pour produire un grand effet de terreur au cinquième acte, quand on entendra un coup de canon; mais cet ordre est conforme au caractère et à la situation: c'est, sans contredit, la manière la plus prompte d'être instruit de la mort de Nemours à l'instant où il expirera, et Vendôme ne peut pas l'apprendre trop tôt: c'est le calcul de la vengeance.

Coucy, occupé de son projet, prend toutes les précautions de la prudence. Il craint pour Nemours la haine des Anglais, qui sont dans la ville avec les troupes du prince; il veut avoir le commandement absolu.

Du sort de ce grand jour laissez-moi la conduite;
Ce que je fais pour vous peut-être le mérite.
Les Anglais avec moi pourraient mal s'accorder;
Jusqu'au dernier moment je veux seul commander.

L'auteur soutient et achève la beauté de cette scène originale par la réponse de Vendôme, mêlée d'une rage sombre et sanguinaire qui entretient la terreur, et d'un excès de désespoir qui excuse cette rage, et qui excite une sorte de compassion involontaire.

Pourvu qu'Adélaïde, au désespoir réduite,
Pleure en larmes de sang l'amant qui l'a séduite,
Pourvu que de l'horreur de ses gémissemens
Mon courroux se repaisse à mes derniers momens,
Tout le reste est égal, et je te l'abandonne.
Prépare le combat, agis, dispose, ordonne.

Ce n'est plus la victoire où ma fureur prétend ;
Je ne cherche pas même un trépas éclatant.
Aux cœurs désespérés qu'importe un peu de gloire ?
Périsse ainsi que moi ma funeste mémoire !
Périsse avec mon nom le souvenir fatal
D'une indigne maîtresse et d'un lâche rival !

Ce vers dans la bouche d'un guerrier tel que Vendôme,

Je ne cherche pas même un trépas éclatant,

est bien cet entier abandon de soi-même qui est le vrai désespoir. Ces traits neufs et admirables, très-fréquens dans Voltaire, confirment ce que pensent la plupart des gens de lettres, que, dans la partie des passions, il a su atteindre le dernier degré d'énergie.

Vendôme rentre au cinquième acte, suivi d'un officier et de quelques soldats ; il vient d'appaiser encore une nouvelle émeute. Il a fait exécuter Dangeste, et commençant à se méfier du sang-froid de Coucy, il a donné l'ordre de faire périr Nemours à un soldat qui a déjà pris le chemin de la tour où le prince est renfermé.

Je vais donc à la fin jouir de ma vengeance.
Sur l'incertain Coucy mon cœur a trop compté ;
Il a vu ma fureur avec tranquillité.
On ne soulage point des douleurs qu'on méprise.

Ces vers simples, mais d'un grand sens et d'un sentiment profond, sont, dans la tragédie, bien au-dessus de ce que nos critiques du jour appellent *de la couleur*, sans savoir ce qu'ils veulent dire, ou plutôt c'est la véritable couleur tragique. Il éloigne ses soldats, et les avertit de se préparer à de nouveaux périls :

Imitez votre maître, et s'il vous faut périr,
Vous recevrez de moi l'exemple de mourir.

Il reste seul : ici commence ce monologue, mis, par tous les connaisseurs, au nombre des plus grands morceaux de l'éloquence dramatique :

Le sang, l'indigne sang qu'a demandé ma rage,

Il appelle, il demande à grands cris que l'on coure porter l'ordre de sauver Nemours, et le canon se fait entendre : Vendôme tombe comme s'il en était frappé. Ce moment est terrible : c'est un de ceux qui avertissent les hommes qu'il n'y a point de supplice comparable aux remords d'un grand crime. Le poëte ajoute encore à l'horreur de cette situation en amenant Adélaïde, qui, ne voyant plus d'autre moyen de sauver Nemours, se résout enfin à donner sa main pour prix des jours de son amant. Elle est déterminée, comme Andromaque, à mourir après cet effort :

Mais vous voulez ma foi ; ma foi doit vous suffire.

. . . .

VENDÔME.

Vous demandez sa vie !... Madame, il n'est plus temps.

. . . .

ADÉLAIDE.

Ah ! qu'est-ce que j'entends ? Vous qui m'aviez promis...

VENDÔME.

Oui, j'ai tué mon frère, et l'ai tué pour vous.

Et il veut se percer de son épée ; Coucy l'arrête ; il le laisse quelque temps en proie aux tourmens du repentir inutile. Il écoute tranquillement ses reproches et ceux d'Adélaïde : et bien convaincu qu'enfin Vendôme est éclairé sur son crime, que la nature a repris tout son empire ; et qu'après une leçon si forte, il peut confier Nemours à son frère :

Je peux donc m'expliquer ; je peux donc vous apprendre
Que de vous-même enfin Coucy sait vous défendre.
Connaissez-moi, Madame, et calmez vos douleurs.
Vous, gardez vos remords, et vous, séchez vos pleurs.

. . . .

Venez, paraissez, prince, embrassez votre frère.

Cette péripétie est une des plus belles qu'il y ait au théâtre ; elle est parfaite de tout point. La plupart de ces révolutions subites dépendent ordinairement d'un concours d'incidens qu'on ne peut pas toujours rendre très-vraisemblables, et qui souvent sont un peu forcés. Dans celle-ci nulle complication d'événemens, nul embarras dans les moyens ; elle fait succéder la joie la plus vive et le bonheur le plus complet à la situation la plus affreuse, et ne tient qu'à un seul ressort, au caractère de Coucy.

Vendôme, après le premier transport d'allégresse, est accablé de sa juste confusion.

Le fardeau de mon crime est trop pesant pour moi ;
Mes yeux, couverts d'un voile et baissés devant toi,
Craignent de rencontrer, et les regards d'un frère,
Et la beauté fatale à tous les deux trop chère.

NEMOURS.

Tous deux auprès du roi nous voulions te servir.
Quel est donc ton dessein ? parle,

VENDÔME.

De me punir.

Et il ne peut se punir mieux qu'en cédant l'objet d'un amour proté à cet excès :

Je l'adore encor plus, et mon amour la cède.
Je m'arrache le cœur, je la mets dans tes bras ;
Aimez-vous, mais au moins ne me haïssez pas.

Après ce sacrifice tout le reste lui est facile. Les léopards anglais vont être brisés et remplacés par les lis de la France: il va tomber aux pieds de son roi ;

Bon Français, meilleur frère, ami, sujet fidèle :
Es-tu content, Coucy ?

Ce mot, qui réunit à un sentiment sublime la familiarité hardie d'une expression presque triviale, ce mot, qui place dans l'âme de Coucy la récompense des sacrifices que vient de faire Vendôme, est encore un des traits originaux du génie de Voltaire. Il rappelle deux particularités également remarquables, et qui ne seront pas oubliées. A la première représentation d'*Adélaïde*, en 1734, il fut accueilli par une froide plaisanterie qui courut dans le parterre (1) ; et, plus de quarante ans après, applaudi avec transport dans la bouche de l'acteur le plus digne de le prononcer ; ce mot fut le dernier qu'il fit entendre sur le théâtre où il venait de jouer ce rôle de Vendôme avec une telle supériorité, qu'il semblait que son talent eût voulu faire le dernier effort au moment où il allait nous laisser tant de regrets.

Dans le petit nombre des cinquièmes actes où l'effet d'une tragédie est porté à son comble (ce que beaucoup de sujets ne permettent pas), on comptera toujours celui d'*Adélaïde*. Cet avantage rare, deux caractères tels que ceux de Vendôme et de Coucy, les beautés supérieures du troisième et du quatrième acte, peuvent, à la représentation, placer cette tra-

(1) *Coussi, coussi.*

gédie parmi celles de l'auteur qui sont au premier rang. Mais à la lecture plus décisive pour l'estime, parce que le jugement est plus réfléchi, elle pourra n'être mise qu'au second, non-seulement à cause des défauts que nous avons remarqués dans le dialogue et dans la conduite, mais surtout à cause des fautes de toute espèce dont la versification est remplie. Ce n'est pas que le style ne soit assez soutenu dans les morceaux passionnés, et ne réponde à la force des sentimens et des idées; mais ce n'est qu'une partie de l'ouvrage, et partout ailleurs la diction est négligée: les termes impropres, les chevilles, les vers durs ou faibles, ou prosaïques, les répétitions de mots, se présentent à tout moment. On y trouve aussi des figures fausses, des traits de déclamation; enfin, cette pièce, parmi celles que Voltaire a faites dans la force de l'âge, et où cette force est empreinte, est la seule dont la versification soit souvent peu digne de lui. On en va voir la preuve dans les observations qui suivent, et où je n'ai pourtant pas tout remarqué, à beaucoup près. Je sais que ces sortes d'observations ne manquent jamais de donner lieu à ce misérable sophisme que les mauvais auteurs opposent au bon goût, quand il porte la lumière sur les vices de leurs écrits: on peut donc, disent-ils, avec une multitude de fautes et de fautes essentielles, être un grand poëte? La réponse est facile: oui, si vous les rachetez par une foule de beautés, et si de plus ce mélange est rare dans vos ouvrages. Or, toutes les bonnes pièces de Voltaire, depuis *Œdipe* jusqu'à *l'Orphelin*, sont écrites bien différemment qu'*Adélaïde*, et vous avez vu, Messieurs, de combien de beautés cette même pièce est remplie.

On sait qu'elle n'eut point de succès dans la nouveauté; elle fut même très-mal reçue; ce qui n'empêche pas que, pour le talent tragique, elle ne soit digne de l'auteur de *Zaïre*, quoique inférieure à *Zaïre* pour l'ensemble et l'intérêt, et encore plus pour le style. Mais Voltaire venait de donner *le Temple du Goût*, où il jugeait, et quelquefois même assez légèrement, les vivans et les morts; et il est dans la nature des choses que l'artiste qui se sert de son talent pour juger les autres, soit jugé lui-même avec plus de sévérité que personne, et que cette sévérité puisse aller quelquefois jusqu'à l'injustice. La critique n'est sans danger que pour ceux qui l'exercent sans conséquence, et il s'en fallait que Voltaire fût dans ce cas. *Le Temple du Goût* causa un soulèvement général, et *Adélaïde* s'en ressentit. Il n'est pourtant pas vrai qu'elle fut précisément la même que celle qui eut un si grand succès en 1764. L'auteur l'a dit; mais sa mémoire le trompait. Il oubliait qu'il l'avait beaucoup travaillée avant qu'il eût pris le parti d'arranger le même sujet sous le titre du *Duc de Foix*. Nous en avons la preuve dans les variantes recueillies après sa mort; elles contiennent beaucoup de scènes absolument changées depuis, ou supprimées, des actes presque entiers tout différens de la pièce qu'on représente; et l'on ne peut nier que celle-ci ne soit fort supérieure à la première pour la conduite et pour l'exécution. Mais telle qu'elle était en 1734, il y régnait un assez grand tragique pour qu'elle méritât un autre sort, et cette disgrâce est au nombre des injustices de l'esprit de parti. Il est très-vrai encore que la pièce était *affaiblie*, comme l'a dit l'auteur, dans les trois premiers actes du *Duc de Foix*; mais les deux derniers, au nom près, sont absolument les mêmes que dans l'*Adélaïde* qui est au théâtre, hors quelques détails de la première scène du quatrième acte; et ces deux derniers actes du *Duc de Foix*, bien mieux faits que ceux de l'ancienne *Adélaïde*, prouvent qu'il était revenu sur ce sujet, et avait fait de grands changemens à son ouvrage.

Le Duc de Foix, joué en 1752, lorsque Voltaire était à Berlin, fut assez bien accueilli; mais son succès fut médiocre, et c'est ce qui, douze ans

après, détermina Lekain à remettre *Adélaïde*, dont il avait une copie faite d'après les corrections antérieures au *Duc de Foix*. L'auteur s'y opposa long-temps, et finit par céder aux instances de l'acteur à qui la scène française, qui lui est redevable de tant de gloire, a encore l'obligation d'un ouvrage très-théâtral.

Les curieux d'anecdotes dramatiques se souviennent d'une épigramme qui courut dans le temps du *Duc de Foix*, et qui fait voir qu'on n'en avait pas grande idée :

Adélaïde du Guesclin
Renaît sous le nom d'Amélie.
L'auteur croit que, par son génie
Et les grâces de la Gaussin,
Elle paraîtra rajeunie.
C'est une vieille récrépie
Sous les parures de Berlin,
Qui vient mourir dans sa patrie.

Cette Amélie a repris depuis le nom d'*Adélaïde*, sous lequel elle a *été* mise à sa place, et qui sûrement ne mourra pas.

Observations sur le style d' Adélaïde.

1 Digne sang de Guesclin, vous qu'on voit aujourd'hui
Le charme des Français dont il était l'appui.

Le charme ne se dit pas des personnes comme des choses. On dit d'une personne, *l'amour*, *les délices*, *la gloire d'une nation :* on ne dit guère qu'elle en est *le charme*. Si l'auteur eût mis :

Vous, l'amour des Français dont il était l'appui,

le vers eût été ce qu'il devait être.

2 Écoutez-moi ; voyez d'un œil mieux *éclairci*...

On n'*éclaircit* un œil qu'au physique : on *l'éclaire* au moral.

3 Non que pour ce héros mon âme prévenue
Prétende à ses défauts fermer toujours ma vue.

Non que mon âme prétende fermer ma vue est une mauvaise phrase ; c'est un remplissage de mots déplacés. L'auteur voulait dire : *Non que mon amitié trop prévenue pour lui ferme ma vue, etc.*

4 Mon bras est à Vendôme, et ne peut aujourd'hui
Ni servir, *ni traiter*, *ni changer* qu'avec lui.

Un *bras* ne *traite* ni ne *change ;* il *sert*, mais avec un régime ; *mon bras a servi la patrie*, *a servi mon roi*, *etc.* On ne pourrait dire : *mon bras a servi avec vous.*

5 Modérer de son cœur les transports *turbulens*.

Mauvaise épithète.

6 Que la France *en aurait une douleur* mortelle.

Vers prosaïque.

7 Nos feux toujours *brûlans dans l'ombre* du silence...

C'est un mauvais choix de figures que des feux *brûlans dans l'ombre ;* il y a de la recherche où il en faut le moins.

8 Le trouble et les horreurs *où mon destin me guide.*

Un *destin* qui *guide aux troubles et aux horreurs......* Ce n'est là ni du bon français ni de la bonne poésie.

9 La discorde sanglante afflige *ici* la terre.

Ici est une cheville ; et *la discorde* qui *afflige la terre* est une de ces expressions vagues, beaucoup trop fréquentes dans cette pièce.

10 Cette gloire, sans vous *obscure et languissante*,
Des flambeaux de l'hymen deviendra plus brillante,

On ne sait ce que c'est que cette *gloire obscure et languissante*, et il n'y a nul rapport entre l'éclat *des flambeaux de l'hymen* et celui de la *gloire ;* c'est un abus de figures que l'auteur lui-même a souvent blâmé dans les autres, et avec raison.

11 Souffrez que mes lauriers, attachés par vos mains,
Écartent le tonnerre et bravent les destins.

Style ampoulé dans une scène d'amour et dans la situation de Vendôme.

12 Mais on croit trop ici l'*aveugle* Renommée.

Je ne crois pas qu'on puisse jamais donner l'épithète d'*aveugle* à celle qu'on représente avec tant d'yeux. *La Renommée* est trompeuse, incertaine, infidèle, etc., mais non pas *aveugle*.

13 La mort que je désire est moins barbare qu'elle.

Vers d'opéra.

14 Soit que ce triste amour dont je suis captivé,
Sur mes sens égarés répandant sa tendresse,
Jusqu'au sein des combats m'ait prêté sa faiblesse,
Qu'il ait voulu marquer toutes mes actions
Par la molle douceur de ses impressions, etc.

Style lâche et traînant, style d'élégie, et non pas de tragédie.

15 Ces troubles *intestins* de la maison royale....

Cet adjectif n'est du style noble qu'au féminin ; le masculin ressemble trop au substantif *intestins*, et c'est une raison pour l'éviter.

16 . . . . Entreprise funeste,
Qui de ma triste vie *arrachera le reste*.

Style incorrect et négligé.

17 *M'as-tu pu* méconnaître? . . . .

Hémistiche dur; il y en a beaucoup d'autres : il serait inutile de les relever tous.

18 J'ai fait valoir les feux dont vous êtes *touché*.

Expression très-impropre, parce qu'elle forme une espèce de contre-sens. On est *touché des feux* qu'on inspire, on ne l'est pas des feux qu'on ressent.

19 S'ils n'y sont soutenus de l'*olive de paix*.

L'*olive de la paix* est poétique ; l'*olive de paix* est plat et dur. Voilà ce que produit un mot de plus ou de moins.

20 . . . . Crois-tu qu'Adélaïde,
Dans son cœur amolli, *partagerait* mes feux, etc.

Il faut *partageât* pour la grammaire, et l'élégance demandait un autre hémistiche que *dans son cœur amolli*.

21 On connaît peu l'amour : *on craint trop son amorce.*
C'est sur nos lâchetés qu'il a fondé *sa force*.
C'est nous qui sous son nom troublons notre repos.

On doit avouer que tous ces vers ne valent rien : le dernier est dur et de peu de sens. Dans les deux autres, les expressions et les idées sont discor-

dantes : *l'amorce* et *la force* ne vont pas ensemble. C'est la sagesse qui évite une *amorce;* c'est le courage qui combat la *force*, et il ne faut pas présenter un même objet sous deux figures si disparates.

22 O mort! mon seul recours, *douce mort* qui me fuit!

Douce mort est dur à l'oreille et ne vaut pas mieux pour le sens. *La mort* de Nemours ne peut être *douce* dans la situation où il est, puisqu'il se croit trahi par sa maîtresse.

23 . . . . . . Ah! pardonne à mon cœur *interdit*.

Le cœur de Nemours est agité, tourmenté, déchiré, etc.; il n'est pas *interdit*. *Interdit* est un de ces mots insignifians et parasites que l'auteur se permettait trop souvent pour la rime et pour la mesure. Ce qui fait le plus de peine, c'est de le trouver dans les endroits le plus précieux pour les connaisseurs. On a vu dans *Zaïre :*

Pardonne à mon courroux, à mes sens *interdits*
Ces dédains affectés et si bien démentis.

Plus le second vers est d'une vérité trop pénétrante, plus on est fâché de cet hémistiche vague du précédent, et d'autant plus que c'est la seule tache dans une scène enchanteresse. N'oublions jamais que c'est surtout dans les morceaux de passion qu'une expression fausse ou dénuée de sens est le plus impardonnable, parce que la passion ne dit jamais rien de pareil : elle peut s'exprimer sans correction, jamais sans vérité. Une faute de cette nature fait donc souvenir du poëte, dans le temps même où le personnage le fait le plus oublier. Elle altère un moment une illusion délicieuse et les plaisirs du cœur, juge qu'il faut toujours satisfaire au théâtre encore plus que le goût.

24 . . . . : . Me faut-il employer
Les momens de vous voir à me justifier?
. . . .
Et mon cœur se plaisait, trompé par mon amour,
Puisqu'il est votre frère, à lui devoir le jour.....
. . . .
Au recours inutile et honteux des sermens.

Vers mal tournés, constructions forcées, défaut de césure, etc.

25 Changé par ses regards et *vertueux par elle*.
Il fait ce que je veux, et c'est pour m'accabler.
. . . .
Et ma main, sur sa cendre à *votre main donnée*....
. . . .
Ciel! à ce piége affreux ma foi serait *livrée*!
. . . . J'ai trop dévoré
L'inexprimable horreur où toi seul m'as *livré*.
. . . .
Le plus pressant danger est celui qui m'appelle;
Je vois qu'*il peut avoir une fin bien cruelle*, etc.

Tous ces vers sont d'une diction incorrecte, ou faible, négligée.

26 . . . . Chaque instant est un péril *fatal*.

Fatal est visiblement de trop; *chaque instant est un péril, un danger*, dit tout et ne comporte rien davantage. Il était facile de substituer :

Chaque instant peut devenir fatal.

27 *Sa vigilance* adroite *a séduit* les soldats.

L'auteur ne dit pas ce qu'il veut dire. *La vigilance* ne *séduit* point.

28 Aussi-bien que *mon cœur*, *mes pas* vous sont soumis.

Rapprochement petit et frivole du *cœur* et des *pas*.

29 Eh bien! puisque la honte, *avec le repentir*,
Par qui la vertu parle *à qui* peut la trahir,
D'un si juste remords ont pénétré votre âme, etc.

Puisque la honte avec le repentir vous ont pénétré de remords, par qui la vertu parle à qui, etc., même incorrection, même négligence.

30 Vous me payez trop bien de ma douleur *soufferte*.

Soufferte est encore une cheville.

31 . . . . *J'ai le prix* de mes soins.

Expression prosaïque, ainsi que plusieurs autres qu'il serait trop long de remarquer.

SECTION VI.

La Mort de César.

Sur les trois genres que la tragédie peut traiter, l'Histoire, la Fable et les sujets d'imagination, on peut remarquer en général que les deux derniers sont les plus propres à fournir un grand fonds d'intérêt : ceux de la Fable, parce que le merveilleux de la religion autorise celui des événemens, et amène des situations, et même des caractères hors de l'ordre commun ; ceux d'invention, parce que le poëte, maître des événemens et des caractères, peut les disposer à son gré pour les effets du théâtre. Ainsi la Fable a donné à Racine la situation extraordinaire d'Agamemnon, forcé d'immoler sa fille pour obéir à un oracle ; la grandeur surnaturelle d'Achille ; la passion de Phèdre, qui serait si honteuse et si révoltante, si la vengeance d'une divinité n'en excusait pas l'excès ; la fureur forcenée d'Oreste qui assassine un roi dans un temple, et qu'on détesterait au lieu de le plaindre, sans la fatalité attachée à son nom et à sa race, et dont l'ascendant l'entraîne aux forfaits. C'est là ce qu'il y a de plus tragique dans Racine, qui de tous nos poëtes est celui qui a tiré le plus de richesses de la mythologie grecque et de l'étude des anciens. Ni lui ni Corneille n'ont traité aucun sujet d'invention, quoique Corneille en ait mis beaucoup dans plusieurs des pièces qu'il a tirées de l'histoire, comme dans *Horace*, dans *Rodogune*, dans *Heraclius*, dans *Polyeucte* ; et si, d'un côté la force de son génie créateur éclate dans ce qu'il y a d'heureusement inventé, de l'autre, ce qu'il a été obligé de sacrifier de vraisemblances pour parvenir à l'effet théâtral prouve l'extrême difficulté d'arranger un fait historique d'une manière propre à la scène, et l'avantage qu'avaient sur nous en cette partie les Grecs, dont l'histoire, toujours mêlée à la religion, était toute merveilleuse. Quant aux sujets qui sont purement d'imagination, long-temps ils n'avaient été maniés que par des écrivains très-médiocres, qui n'en faisaient que de mauvais romans dialogués en mauvais vers ; et les succès aussi passagers que brillans qu'avaient surpris Thomas Corneille et quelques autres dans ce genre, très-propre à faire aux spectateurs une illusion momentanée, n'avaient abouti qu'à le décréditer dans l'opinion des gens de lettres, qui se croyaient d'autant plus fondés à le réprouver, que les deux plus grands maîtres de la scène n'en avaient pas fait usage. En conséquence, Brumoy, qui ne manquait pas de connaissances, ni même de jugement, mais qui n'avait pas sur l'art dramatique des vues fort étendues, ne balança pas à condamner les pièces d'invention. En fait de critique, ceux qui savent le plus, discutent et comparent ; ceux qui en savent le moins, se hâtent de prononcer et d'exclure. Brumoy, sur ce qu'on avait fait, décidait ce

qu'on pouvait faire : Voltaire lui répondit en faisant ce qu'on n'avait pas fait. Précédé par deux grands hommes qui avaient puisé si heureusement, l'un dans la Fable et l'autre dans l'histoire, il s'empara des sujets d'invention avec toute la puissance de son génie, et fit voir de quel effet ils étaient susceptibles quand on savait les lier à de grandes époques historiques, et donner à des personnages imaginaires la vérité des grandes passions. C'est sur ce plan qu'il bâtit l'édifice de la plupart de ses drames, les plus intéressans, de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Mahomet*, de *Tancrède*, *etc.*

Alzire, jouée en 1736, succéda, dans l'ordre des pièces représentées, à la tragédie d'*Adélaïde*. Mais en 1735, dans l'intervalle de ces deux pièces, Voltaire imprima *la Mort de César*, qu'il ne paraissait pas destiner au théâtre. Cet ouvrage était encore un des fruits de l'étude qu'il avait fait du théâtre anglais, dans son séjour à Londres, et du goût qu'il y avait pris pour les beautés fortes et les idées républicaines. C'est à ce voyage que nous étions déjà redevables de cet admirable rôle du consul Brutus; et vers le même temps où il peignait dans ce Romain le patriotisme immolant deux enfans à la liberté, il projetait de peindre l'autre Brutus qui lui sacrifie son père. Frappé de plusieurs traits sublimes qui étincellent dans le drame informe de Shakespeare, il essaya d'abord de traduire quelques morceaux du *Jules César;* mais bientôt rebuté d'un travail contredit à tout moment par la raison et le bon goût, il aima mieux refaire la pièce suivant ses principes ; et ne prenant de celle du poëte anglais, qui va jusqu'à la bataille de Philippes, que la conspiration de Brutus et de Cassius, qui ne forme qu'une seule action, il resserra dans trois actes ce sujet qu'il voulait traiter avec toute la sévérité de l'histoire. Non-seulement il n'était pas capable d'y mettre une intrigue d'amour, comme avait fait Fontenelle, de moitié avec mademoiselle Barbier dans une prétendue tragédie jouée sans aucun succès en 1709, et dans laquelle Brutus et César étaient amoureux et jaloux; mais il osa même exclure les rôles de femmes de ce tableau d'un des plus grands événemens de l'histoire, auquel en effet elles n'eurent aucune part. Si cette nouveauté, sans exemple chez les modernes, et dont il n'y en avait qu'un seul chez les anciens, était une hardiesse du génie, c'était un danger au théâtre; aussi ne songea-t-il pas d'abord à l'y exposer. Il se contenta, dans la préface de l'édition de 1738, de disposer la nation française, par des réflexions judicieuses, à restreindre dans de justes bornes ce goût exclusif, dont l'abus avait été porté jusqu'à faire entrer l'amour dans tous les sujets. Si les pièces où cette passion est bien placée et bien traitée sont celles qui ont le plus de charmes; on ne peut nier sans injustice que celles qui ont pour objet principal les grands événemens et les grands personnages de l'histoire ne soutiennent mieux la dignité de la tragédie, et ne lui conservent un des plus beaux attributs, celui d'élever l'âme et de mettre de la noblesse jusque dans le choix de ses émotions et de ses plaisirs : je dis de ses émotions, car, dans tous les genres, la première loi, c'est d'émouvoir; et si, d'un côté, l'inconvénient de l'amour est d'avoir affadi la tragédie dans une foule de pièces, de l'autre, l'inconvénient d'un genre plus sévère est d'être tombé dans la froideur, et la grandeur froide n'est plus dramatique. Ce dernier défaut est plus difficile à éviter que le premier; car la médiocrité s'est soutenue souvent par l'intérêt de l'amour, au lieu que le talent supérieur peut seul se tirer des grands sujets, et soutenir l'intérêt de la tragédie sans en abaisser le héros. Corneille lui-même, s'il y a réussi dans ses chefs-d'œuvre, y a échoué dans le plus grand nombre de ses pièces. Mais aussi l'admiration est proportionnée à la difficulté et à la noblesse du genre; c'est celui dont les connaisseurs font un cas particulier. Ils y affectionnent un mérite que leur estime sépare en quel-

que sorte de celui du théâtre, puisque sans ce mérite on peut y réussir; celui de nous entretenir de grandes choses et d'en parler dignement, d'entrer dans le secret des grands cœurs, de s'élever aux plus hautes idées de la morale et de la politique, de saisir les traits des caracteres profonds et vigoureux, enfin de nous retracer les révolutions mémorables. Dans tous les temps, ce talent a dû être cher aux meilleurs esprits, qui n'attendent pas, pour l'apprécier, les suffrages de la multitude. Ils admiraient *Britannicus*, lors même qu'il était peu suivi; et long-temps avant qu'un acteur unique eût montré sur la scène toute la profondeur du rôle de Néron, et ramené le public à ce sublime ouvrage, ils voyaient dans celui qui avait su peindre la cour de Néron, Burrhus, Agrippine et Narcisse, qui avait fait le rôle d'Acomat et conçu le plan d'*Athalie*, l'homme fait pour tous les genres, et qui sûrement aurait porté la tragédie encore plus haut, s'il y avait consacré plus de quinze années de sa vie, et n'eût pas sitôt quitté la carrière qu'il pouvait encore agrandir. Ce sont eux qui ont toujours admiré le rôle de Brutus, quoique la pièce qui porte ce nom ait toujours eu moins d'éclat au théâtre que les autres du même auteur; *Rome sauvée*, quoiqu'elle y ait eu encore bien moins de succès; *la Mort de César*, quoique pendant plus de quarante ans elle n'y ait presque jamais paru. Ce ne fut qu'après *Mérope*, la première tragédie sans amour qui eût réussi depuis *Athalie*, que Voltaire crut pouvoir risquer *la Mort de César*. Mais cette tentative ne fut pas heureuse; la pièce, abandonnée aussitôt, fut retirée après sept représentations, et livrée aux froides plaisanteries de l'abbé Desfontaines et des autres ennemis de l'auteur. En 1763, lorsqu'une comédie-vaudeville assez jolie, *l'Anglais à Bordeaux*, attirait la foule aux fêtes de la paix, Lekain, qui ne manquait pas les occasions d'être utile aux bons ouvrages, eut le crédit de faire remettre *la Mort de César*, et la fit aller pendant six représentations à la faveur de la petite pièce; mais quoiqu'il jouât le rôle de Brutus, il ne put parvenir à ce que cette tragédie suivît *l'Anglais à Bordeaux* dans le cours de son succès: Il fallut la retirer. On ne s'habituait pas encore à croire qu'une pièce, non-seulement sans amour, mais sans rôle de femme, pût s'établir sur la scène française: elle n'a obtenu cet honneur que vingt ans après, lorsque d'autres pièces eurent accoutumé le public à cette espèce de nouveauté, et contribué successivement à détruire un préjugé qui ne pouvait que diminuer les richesses du théâtre, et rétrécir la sphère du talent. Trois personnages principaux, César, Brutus et Cassius, sagement dessinés, et coloriés avec le pinceau le plus mâle et le plus fier; une action simple et grande, une marche claire et attachante depuis la première scène jusqu'au moment où César est tué; une intrigue serrée par un seul nœud, le secret de la naissance de Brutus, secret dont la découverte produit le combat de la nature et de la patrie; les mouvemens qui naissent de cette lutte intérieure, et qui n'ébranlent une âme à la fois romaine et stoïque qu'autant qu'il le faut pour accorder à la nature ce que le devoir ne peut jamais lui ôter, et pour en tirer la pitié tragique, sans laquelle l'admiration n'est pas assez théâtrale; une foule de scènes du premier ordre, celle de la conspiration, celle où Brutus apprend aux conjurés qu'il est fils de César, et s'en remet à eux pour prononcer sur ce qu'il doit faire; les deux scènes entre César et Brutus, où la progression est observée, quoique l'objet en soit à peu près le même; le récit de Cimber; enfin le style qui, proportionné au sujet et aux personnages, est presque toujours sublime, ou par la pensée, ou par l'expression: voilà ce qui a placé cet ouvrage parmi ceux qui doivent faire le plus d'honneur à Voltaire, soit comme auteur dramatique, soit comme versificateur.

L'exposition se fait entre César et Antoine, cet Antoine qui joua depuis

dans la république un des premiers rôles, mais qui pour lors, nécessairement subalterne près d'un homme tel que César, ne pouvait être un peu relevé que par l'attachement sincère et l'admiration vraie qu'il a pour un héros, son général et son ami. L'auteur ne pouvait pas lui donner d'autre relief; il le représente à peu près tel qu'il est dans l'histoire au moment où se passe l'action, plein de cet enthousiasme que César avait inspiré à ses amis et à ses soldats. Antoine annonce à César, avec allégresse, que le peuple romain va le proclamer roi :

> Antoine, tu le sais, ne connaît point l'envie.
> J'ai chéri plus que toi la gloire de ta vie;
> J'ai préparé la chaîne où tu mets les Romains,
> Content d'être sous toi le second des humains,
> Plus fier de t'attacher ce nouveau diadème,
> Plus grand de te servir que de régner moi-même.

Il y a des rôles où le poëte doit déployer toute sa force : il y en a où il ne doit mettre que de l'art; et cet art consiste à leur donner seulement le degré de dignité que doivent avoir toutes les têtes qui figurent dans un tableau tragique. Comme les unes sont faites pour attirer toute l'attention, les autres ne sont là que pour concourir à l'effet général. Il faut qu'elles n'aient rien de trop bas; mais il faut qu'elles soient dans l'ombre, et cette proportion si nécessaire n'est guère connue que des maîtres : le plus souvent les autres gâtent tout en voulant tout agrandir. Si l'auteur de *la Mort de César*, se souvenant trop de ce qu'Antoine fut depuis, eût voulu lui donner un rôle plus important, il eût commis une faute essentielle. Rien ne devait être grand près de César, que ceux qui sont assez Romains pour l'assassiner. L'auteur a su tirer d'Antoine d'autres avantages; il le représente bien plus ennemi de la liberté que César lui-même, et il en résulte plusieurs effets également heureux. D'abord il n'était pas possible d'anéantir entièrement dans une aussi grande âme que celle de César ce respect si légitime pour le sentiment le plus naturel et le plus noble des hommes nés dans une république. Son ambition, sans doute, doit l'emporter sur tout : c'est la passion dominante qui constitue le caractère, mais cette passion doit être celle d'un grand homme; et si l'on pardonne à l'âme altière de César, au souvenir de ses victoires, à la conscience de sa supériorité, l'injuste orgueil de vouloir asservir ses égaux, on ne lui pardonnerait pas de condamner dans des républicains le juste orgueil de vouloir être libres. C'est à un vil tyran, c'est à Tibère qu'il ne faut que des esclaves; César voulait commander à des Romains, parce qu'il n'y avait rien dans le monde à qui César ne se crût digne de commander. Antoine devait être bien loin de cette magnanimité, et ce contraste se fait sentir dans l'exposition et dans tout le cours de la pièce. Lorsqu'Antoine apprend, dès la première scène où le sujet doit s'exposer, que Brutus est fils de César, il s'écrie :

> Ah! faut-il que du sort la tyrannique loi,
> César, te donne un fils si peu semblable à toi?

Mais que répond César?

> Il a d'autres vertus : son superbe courage
> Flatte en secret le mien, même alors qu'il l'outrage.
> Il m'irrite, il me plaît : son cœur indépendant
> Sur mes sens étonnés prend un fier ascendant.
> Sa fermeté m'impose, et je l'excuse même
> De condamner en moi l'autorité suprême;
> Soit qu'étant homme et père, un charme séducteur,
> L'excusant à mes yeux, me trompe en sa faveur;

Soit qu'étant né Romain, la voix de ma patrie
Me parle malgré moi contre ma tyrannie,
Et que la liberté que je viens d'opprimer,
Plus forte encor que moi, me condamne à l'aimer.
Te dirai-je encore plus? Si Brutus me doit l'être,
S'il est fils de César, il doit haïr un maître.
J'ai pensé comme lui dès mes plus jeunes ans.
J'ai détesté Sylla, j'ai haï les tyrans.
J'eusse été citoyen, si l'orgueilleux Pompée
N'eût voulu m'opprimer sous sa gloire usurpée.
Né fier, ambitieux, mais né pour les vertus
Si je n'étais César, j'aurais été Brutus.

Que de choses dans ces vers! et toutes sont résumées dans le dernier, l'un des plus beaux qu'on ait jamais faits. Comme ce morceau fait aimer César! Et Voltaire recommandait souvent, comme ce qu'il y a de plus tragique, de faire aimer dans la pièce ceux qu'on devait tuer à la fin. Mais en même temps, quelle idée nous prenons de la liberté dans ces deux vers sublimes:

Soit que la liberté que je viens d'opprimer,
Plus forte encor que moi, me condamne à l'aimer?

Certainement César est le seul tyran qui ait jamais tenu ce langage; mais il fallait aussi que César fût le plus aimable des tyrans, et personne ne pouvait mieux que lui-même nous faire sentir ce qu'était pour des Romains cette liberté à qui Brutus immolera son père.

Qu'on ne s'imagine pas ici, ce qu'on a cru quelquefois, que l'admiration prête au génie des idées et des combinaisons qu'il n'a pas eues. La manière dont j'examine les écrits de Voltaire prouve assez que je n'ai point pour lui un enthousiasme aveugle, et l'on ne saurait être trop convaincu que dans tout ouvrage bien fait, et particulièrement dans un ouvrage de théâtre, il y a une filiation d'idées, non-seulement dans la disposition des matériaux, mais dans tous les détails du style, à laquelle tient l'impression continue qu'il produit, et qui fait passer en nous, sans que nous nous en apercevions, tous les sentimens que l'auteur a besoin d'y faire naître. Il ne faut pas croire qu'il la trouve sans y penser, ni que nous puissions nous en rendre compte sans y réfléchir; mais il est tout simple qu'elle frappe davantage ceux qui ont étudié l'art, et qui sont, par cette raison, les admirateurs les plus passionnés d'un mérite qu'ils sont plus à portée de connaître, puisqu'ils l'ont observé de plus près.

Une autre conséquence de cette opposition de caractère entre César et son ami, c'est qu'étant tout à l'avantage du premier, elle fait ressortir les vertus qui ennoblissent sa tyrannie, et rend plus intéressante la mort qui en est la punition. Enfin l'asservissement d'Antoine, et l'empressement de se donner un roi, montrent à quel point l'esprit de Rome était changé depuis que Marius et Sylla eurent fait voir que les Romains pouvaient souffrir un maître; et cette dégradation est une excuse de plus pour César.

Tels sont les avantages que l'auteur a tirés du rôle d'Antoine: c'est ainsi qu'en le subordonnant aux autres rôles de la pièce, il l'a rendu très-utile au dessein et à l'ensemble. Quelques citations feront sentir combien ce contraste était propre à faire valoir César. Après la scène du premier acte, où les principaux sénateurs ont marqué devant César lui-même à quel point ils étaient révoltés qu'il osât aspirer à la royauté, Antoine l'excite à la vengeance; il lui fait les plus vifs reproches de sa modération:

La bonté convient mal à ton autorité;
De ta grandeur naissante elle détruit l'ouvrage.
Quoi! Rome est sous tes lois, et Cassius t'outrage!
Quoi! Cimber, quoi! Cinna, ces obscurs sénateurs,

Aux yeux du roi du monde affectent ces hauteurs !
Ils bravent ta puissance, et ces vaincus respirent !

CÉSAR.

Ils sont nés mes égaux, mes armes les vainquirent ;
Et, trop au-dessus d'eux, je leur puis pardonner
De frémir sous le joug que je leur veux donner.

ANTOINE.

Marius de leur sang eût été moins avare ;
Sylla les eût punis.

CÉSAR.

Sylla fut un barbare,
Il n'a su qu'opprimer ; le meurtre et la fureur
Faisaient sa politique ainsi que sa grandeur.
Il a gouverné Rome au milieu des supplices ;
Il en était l'effroi, j'en serai les délices.
. . . .

ANTOINE.

Il faudrait être craint : c'est ainsi que l'on règne.

CÉSAR.

Va, ce n'est qu'aux combats que je veux qu'on me craigne.

ANTOINE.

Le peuple abusera de ta facilité.

CÉSAR.

Le peuple a jusqu'ici consacré ma bonté.
Vois ce temple que Rome élève à la Clémence.

ANTOINE.

Crains qu'elle n'en élève un autre à la Vengeance ;
Crains des cœurs ulcérés, nourris de désespoir,
Idolâtres de Rome, et cruels par devoir.
Cassius alarmé prévoit qu'en ce jour même,
Ma main doit sur ton front mettre le diadème ;
Déjà même à tes yeux on ose en murmurer.
Des plus impétueux tu devrais t'assurer ;
A prévenir leurs coups daigne au moins te contraindre.

CÉSAR.

Je les aurais punis si je les pouvais craindre.
Ne me conseille point de me faire haïr.
Je sais combattre, vaincre, et ne sais point punir.

Ce caractère de César était donné par l'histoire ; mais qu'il est beau de lui avoir prêté ce langage ! D'ailleurs César, dans l'histoire, n'a pas moins de fierté que de douceur et de bonté ; plus d'une fois, dans ses paroles comme dans ses actions, il laissa voir le sentiment de sa supériorité, et surtout il ne pouvait supporter la résistance à ses volontés ; et c'est ce mélange qu'il fallait conserver, comme le fait Voltaire. Mais un homme moins habile dans son art, ou qui ne se serait pas senti la même force, aurait craint de rendre Brutus trop odieux en rendant César si aimable, et aurait cru fort adroit de ne montrer en lui que l'orgueil de l'ambition et l'insolence de la tyrannie : Shakespeare n'y a pas manqué ; il en fait un capitan de comédie. Il n'appartenait qu'à un grand tragique de concevoir qu'il y aurait peu d'intérêt dans les sacrifices et les effors faits pour la liberté, si l'on ne faisait voir dans César autre chose que son oppresseur. Il est très-simple et très-ordinaire qu'on veuille se défaire d'un tyran ; mais le sublime du sujet, le sublime de l'amour de la patrie dans des âmes républicaines, c'est d'y sacrifier un héros, non-seulement le premier des hommes, mais le plus fait pour en être aimé ; en un mot, un tyran, dans qui l'on ne peut rien haïr que la tyrannie ; et pour peindre César avec tout ce qu'il a de séduction, il fallait être sûr de pouvoir pein-

dre Brutus avec tout ce qu'il a d'énergie. L'écrivain qui se sent cette double force peut seul ne pas craindre de balancer l'une par l'autre, et c'est là le grand mérite de cet ouvrage. Conserver à César son caractère, n'était pas difficile; mais soutenir celui de Brutus, était l'effort du talent. Le résultat de la pièce devait être celui-ci : quelle divinité pour des républicains que la liberté, puisque l'honneur d'un homme tel que Brutus est d'immoler à la patrie un homme tel que César, et dans le jour même où il apprend qu'il est son fils!

L'âpre fermeté de ce fier Romain, la sombre indignation qui l'oppresse, s'annoncent dès les premiers mots qu'il profère dans l'assemblée des sénateurs, quand César, après y avoir distribué les provinces, et déclaré son dessein de porter la guerre chez les Parthes, fait entendre clairement qu'il lui faut le titre de roi. Cimber et Cassius lui rappellent la promesse qu'il avait faite de rétablir la liberté; ils s'expriment avec une hardiesse convenable à deux hommes qui, dans l'acte suivant, seront les premiers à entrer dans la conspiration de Brutus; mais quand c'est à lui à opiner, la prépondérance de son caractère se manifeste d'abord : il n'adresse pas même la parole à César.

Oui, que César soit grand, mais que Rome soit libre.
Dieux! maîtresse de l'Inde (1), esclave au bord du Tibre,
Qu'importe que son nom commande à l'univers,
Et qu'on l'appelle reine alors qu'elle est aux fers?
Qu'importe à ma patrie, aux Romains que tu braves,
D'apprendre que César a de nouveaux esclaves?
Les Persans ne sont pas nos plus fiers ennemis;
Il en est de plus grands : je n'ai point d'autre avis.

A l'amertume de ce langage, à la dureté brusque des mouvemens de cette âme qui en retient plus qu'elle n'en laisse échapper, il n'y a personne qui ne dise : Voilà celui qui poignardera César. César, après s'être emporté en reproches et en menaces, congédie les sénateurs, et veut retenir le seul Brutus; il lui parle avec une douceur et une affection qui prépare au secret qu'il doit bientôt lui révéler.

BRUTUS.

Tout mon sang est à toi, si tu tiens ta promesse.
Si tu n'es qu'un tyran, j'abhorre ta tendresse,
Et je ne peux rester avec Antoine et toi,
Puisqu'il n'est plus Romain et qu'il demande un roi.

Au second acte, il repousse avec mépris les instances d'Antoine, qui le presse de consentir au moins à écouter César. Il lui est impossible de voir ni d'entendre un tyran. Tous ses amis se rassemblent autour de lui pendant que César est au Capitole. On apprend, dans un très-beau récit, qu'Antoine lui a mis le diadème sur la tête, mais que la douleur et le courroux de tout le peuple ont éclaté si vivement, que César a foulé le diadème à ses pieds. Cependant il a sur-le-champ convoqué le sénat pour le jour même, et il y compte assez de voix qui lui sont vendues pour obtenir enfin la couronne. Cassius ne voit d'autre parti à prendre que celui de mourir comme Caton, plutôt que de vivre esclave. Il exhorte ses amis à prendre la même résolution.

BRUTUS.

Dans une heure, à César il faut percer le sein.

---

(1) *L'Inde* ne peut passer ici qu'à la faveur d'une espèce d'emphase poétique; car jamais les Romains n'approchèrent de l'Inde avant Trajan : peut-être eût-il mieux valu dire : *Maîtresse de l'Asie.*

A ce mot, qui montre tout Brutus, qui rappelle de quel sang il est né, l'enthousiasme de la liberté s'empare de tous les cœurs. Cassius s'écrie,

> Ton nom seul est l'arrêt de la mort des tyrans.

BRUTUS.

> Dans une heure, au sénat le tyran doit se rendre,
> Là je le punirai, là je le veux surprendre;
> Là je veux que ce fer, enfoncé dans son sein,
> Venge Caton, Pompée et le peuple romain.
> C'est hasarder beaucoup : ses ardens satellites
> Partout du Capitole occupent les limites.
> Ce peuple mou, volage, et facile à fléchir,
> Ne sait s'il doit encor l'aimer ou le haïr.
> Notre mort, mes amis, paraît inévitable;
> Mais qu'une telle mort est noble et désirable!
> Qu'il est beau de périr dans des desseins si grands,
> De voir couler son sang dans le sang des tyrans!
> Qu'avec plaisir alors on voit sa dernière heure!
> Mourons, braves amis, pourvu que César meure;
> Et que la liberté, qu'oppriment ses forfaits,
> Renaisse de sa cendre, et revive à jamais.

Voilà le ton et le style d'un homme qui tient à la main le poignard de la vengeance et de la liberté. Ces vers sont pleins d'une chaleur dévorante, pleins de la soif du sang. Il leur fait jurer à tous sur ce poignard que César tombera sous leurs coups.

BRUTUS.

> Oui, j'unis pour jamais mon sang avec le vôtre.
> Tous dès ce moment même adoptés l'un par l'autre,
> Le salut de l'état nous a rendus parens.
> Scellons notre union du sang de nos tyrans.
> Nous le jurons par vous, héros dont les images
> A ce pressant devoir excitent nos courages.
> Nous promettons, Pompée, à tes sacrés genoux,
> De faire tout pour Rome, et jamais rien pour nous;
> D'être unis pour l'état qui dans nous se rassemble;
> De vivre, de combattre et de mourir ensemble.

On peut comparer cette scène imposante et terrible à celle de la conspiration contre Auguste dans *Cinna*, l'une est en récit, l'autre en action. Cinna conspire pour obtenir la main d'Emilie : tous les intérêts de Brutus sont renfermés dans ce seul vers où il jure avec ses amis,

> De faire tout pour Rome, et jamais rien pour nous;

et il est ici ce qu'il fut dans l'histoire. Les deux pièces n'ont d'ailleurs aucun rapport; mais, en admirant la beauté unique du cinquième acte de *Cinna*, on peut avouer, ce me semble, que la conspiration est ici plus romaine et plus tragique, et que Brutus est bien un autre personnage que l'amant d'Emilie. Plus on y réfléchit, plus on s'aperçoit que le premier mérite aux yeux de la raison, dans ces grands sujets donnés par l'histoire, c'est d'en conserver la vérité et la grandeur; et c'est pour cela que les connaisseurs sévères feront toujours plus de cas du caractère des deux Horaces que de l'intrigue de *Cinna*.

A peine Brutus a-t-il juré la mort du tyran, que César paraît : les conjurés s'éloignent. Brutus veut les suivre; mais, retenu par les licteurs, il est forcé d'écouter César : et la scène où il apprend qu'il est son fils, suit immédiatement celle où il a juré d'être son assassin. Cette disposition est très-bien entendue, non-seulement parce que l'intrigue se noue plus fortement en amenant une situation nouvelle, mais parce que Brutus

aurait pu paraître trop odieux, s'il eût formé le projet de la conspiration étant déjà instruit de sa naissance. Il y a ici de quoi le faire frémir, de quoi l'épouvanter; mais les engagemens qu'il vient de prendre sont assez sacrés pour former un contre-poids suffisant. L'auteur est fidèle à ce principe dramatique, de n'amener une nouvelle force qu'après avoir établi celle qui peut la balancer; de cette sorte, Brutus est beaucoup moins atroce, et n'est pas moins Romain. Il a besoin de l'être pour résister à la bonté touchante de César, avant d'avoir à résister à la nature. César, qui voudrait amollir cette âme inflexible, dit à Brutus :

Je souffre ton audace et consens à t'entendre.
De mon rang avec toi je me plais à descendre;
Que me reproches-tu?

BRUTUS.

Le monde ravagé,
Le sang des nations, ton pays saccagé,
Ton pouvoir, tes vertus qui font tes injustices,
Qui de tes attentats sont en toi les complices,
Ta funeste bonté qui fait aimer tes fers,
Et qui n'est qu'un appât pour tromper l'univers.

CÉSAR.

Ah! c'est ce qu'il fallait reprocher à Pompée:
Par sa feinte vertu la tienne fut trompée.
Ce citoyen superbe, à Rome plus fatal,
N'a pas même voulu César pour son égal.
Crois-tu, s'il m'eût vaincu, que cette âme hautaine
Eût laissé respirer la liberté romaine?
Sous un joug despotique il t'aurait accablé.
Qu'eût fait Brutus alors?

BRUTUS.

Brutus l'eût immolé.

CÉSAR.

Voilà donc ce qu'enfin ton grand cœur me destine!
Tu ne t'en défends point; tu vis pour ma ruine.
Brutus!

BRUTUS.

Si tu le crois, préviens donc ma fureur.
Qui peut te retenir?

(CÉSAR (*lui présentant la lettre de Servilie*).

La nature et mon cœur.

On ne pouvait pas mieux amener la confidence qu'il va lui faire. On peut imaginer dans quel état affreux se trouve Brutus après avoir lu le billet de Servilie; il ne peut pendant quelque temps proférer que des mots entrecoupés. César le presse; il fait parler la nature, il l'interroge et la sollicite dans le cœur de son fils, et n'en peut arracher enfin que ces mots :

Fais-moi mourir sur l'heure, ou cesse de régner.

Alors cette âme si haute s'indigne de s'être abaissée en vain, et la nature cruellement blessée jette dans son cœur un cri douloureux et terrible. Il menace, il tonne.

Va, César n'est pas fait pour te prier en vain;
J'apprendrai de Brutus à cesser d'être humain.
Je ne te connais plus; libre dans ma puissance,
Je n'écouterai plus une injuste clémence.
Tranquille, à mon courroux je vais m'abandonner.
Mon cœur trop indulgent est las de pardonner.

J'imiterai Sylla, mais dans ses violences;
Vous tremblerez, ingrats, au bruit de mes vengeances.
Va, cruel, va trouver tes indignes amis:
Tous m'ont osé déplaire, ils seront tous punis.
On sait ce que je puis, on verra ce que j'ose;
Je deviendrai barbare, et toi seul en es cause.

Cette violente explosion termine le second acte. Les conjurés ouvrent le troisième; ils se livrent à l'espoir qui les occupe, de voir dans quelques momens Rome libre et vengée; ils s'étonnent de ne point voir paraître Brutus. Il se présente avec un front morne, et dans tout l'accablement d'une âme qui porte un grand fardeau. Quel moment! quel dialogue! et quel style! Voltaire n'a jamais été plus grand que dans cette scène et dans la suivante.

CASSIUS.

Brutus, quelle infortune accable ta vertu?
Le tyran sait-il tout? Rome est-elle trahie?

BRUTUS.

Non, César ne sait point qu'on va trancher sa vie.
Il se confie à vous.

DÉCIME.

Qui peut donc te troubler?

BRUTUS.

Un malheur, un secret, qui vous fera trembler.

CASSIUS.

De nous ou du tyran, c'est la mort qui s'apprête.
Nous pouvons tous périr; mais trembler, nous!

BRUTUS.

Arrête.

Je vais t'épouvanter par ce secret affreux.
Je dois sa mort à Rome, à vous, à nos neveux,
Au bonheur des mortels; et j'avais choisi l'heure,
Le lieu, le bras, l'instant où Rome veut qu'il meure.
L'honneur du premier coup à mes mains est remis;
Tout est prêt.... apprenez que Brutus est son fils.

Tous restent consternés à ce mot. Il leur demande quel est celui d'entre eux qui osera lui prescrire ce qu'il doit faire. Tous gardent le silence.

Tu frémis, Cassius, et, prompt à t'étonner....

CASSIUS.

Je frémis du conseil que je te vais donner.

BRUTUS.

Parle.

CASSIUS.

Si tu n'étais qu'un citoyen vulgaire,
Je te dirais: Va, sers, sois tyran sous ton père;
Ecrase cet état que tu dois soutenir;
Rome aura désormais deux traîtres à punir.
Mais je parle à Brutus, à ce puissant génie,
A ce héros armé contre la tyrannie,
Dont le cœur inflexible, au bien déterminé,
Epura tout le sang que César t'a donné.
Ecoute: tu connais avec quelle furie
Jadis Catilina menaça sa patrie.

BRUTUS.

Oui.

CASSIUS.

Si, le même jour que ce grand criminel
Dut à la liberté porter le coup mortel;

Si lorsque le sénat eut condamné ce traître,
Catilina pour fils t'eût voulu reconnaître,
Entre ce monstre et nous, forcé de décider,
Parle, qu'aurais-tu fait ?

BRUTUS.

Peux-tu le demander?
Penses-tu qu'un instant ma vertu démentie
Eût mis dans la balance un homme et la patrie ?

CASSIUS.

Brutus, par ce seul mot ton devoir est dicté;
C'est l'arrêt du sénat, Rome est en sûreté.
Mais, dis, sens-tu ce trouble et ce secret murmure
Qu'un préjugé vulgaire (1) impute à la nature ?
Un seul mot de César a-t-il éteint dans toi
L'amour de ton pays, ton devoir et ta foi ?
En disant ce secret, ou faux, ou véritable,
En t'avouant pour fils, en est-il moins coupable ?
En es-tu moins Brutus ? en es-tu moins Romain?
Nous dois-tu moins ta vie, et ton cœur, et ta main ?
Toi, son fils ! Rome enfin n'est-elle plus ta mère?
Chacun des conjurés n'est-il donc plus ton frère ?
Né dans nos murs sacrés, nourri par Scipion,
Élève de Pompée, adopté par Caton,
Ami de Cassius, que veux-tu davantage ?
Ces titres sont sacrés, tout autre les outrage.
Qu'importe qu'un tyran, esclave de l'amour,
Ait séduit Servilie et t'ait donné le jour ?
Laisse-là les erreurs et l'hymen de ta mère.
Caton forma tes mœurs, Caton seul est ton père;
Tu lui dois ta vertu, ton âme est toute à lui.
Brise l'indigne nœud que l'on t'offre aujourd'hui;
Qu'à nos sermens communs ta fermeté réponde;
Et tu n'as de parens que les vengeurs du monde.

Ce sont-là des beautés austères; mais qu'elles sont mâles et vigoureuses! qu'elles impriment d'admiration! que la tragédie est une grande chose quand elle a ce caractère! car on ne saurait trop le remarquer, c'est-là l'espèce d'admiration qui est vraiment dramatique; ce ne sont point seulement de grandes pensées qui étonnent l'esprit: ici, suivant l'heureuse expression de Vauvenargues, *les grandes pensées viennent du cœur*, et ne sont autre chose que de grands sentimens; et la chaleur du pathétique se mêle à la force du raisonnement. Quand Girardon disait que les hommes, dans Homère, *lui paraissaient avoir dix pieds de haut*, il parlait de cette grandeur idéale qui convient à l'épopée, qui plaît à l'imagination, qui tient du merveilleux, et par conséquent appartient à tous les arts où ce merveilleux fait partie de l'imitation embellie; c'est la grandeur d'Achille dans *Iphigénie*. Mais il y en a une d'une autre espèce, celle qui va au plus haut degré où les hommes puissent aller, mais qui s'y arrête, qui n'est point démentie par la réflexion, et laisse tout entier le plaisir que nous goûtons à voir dans autrui, et à retrouver en nous tout ce dont la nature humaine est capable; et c'est celle-là qui règne ici sans aucune exagération. Qu'on lise les deux fameuses lettres qui nous

(1) Observez que cette expression, qui semblerait faire un *préjugé vulgaire* des sentimens de père et de fils, ne tombe ici que sur ce qu'on appelle *la force du sang*, entre un père et un fils qui ne se connaissaient point, force qui peut être révoquée en doute, et qui ne fait rien aux sentimens de la nature, considérés comme devoir moral.

restent de Brutus, ces deux monumens précieux de patriotisme républicain : la liberté y parle comme Voltaire la fait parler dans *la Mort de César*; Brutus s'y explique comme dans le discours qu'il adresse aux conjurés :

Je ne vous cèle rien : ce cœur s'est ébranlé;
De mes stoïques yeux des larmes ont coulé.
Après l'affreux serment que vous m'avez vu faire,
Prêt à servir l'état, mais à tuer mon père;
Pleurant d'être son fils, honteux de ses bienfaits;
Admirant ses vertus, condamnant ses forfaits;
Voyant en lui mon père, un coupable, un grand homme;
Entraîné par César, et retenu par Rome;
D'horreur et de pitié mes esprits déchirés,
Ont souhaité la mort que vous lui préparez.
Je vous dirai bien plus; sachez que je l'estime :
Son grand cœur me séduit au sein même du crime;
Et si sur les Romains quelqu'un pouvait régner,
Il est le seul tyran que l'on dût épargner.
Ne vous alarmez point; ce nom que je déteste,
Ce nom seul de tyran l'emporte sur le reste.
Le sénat, Rome, et vous, vous avez tous ma foi;
Le bien du monde entier me parle contre un roi.
J'embrasse avec horreur une vertu cruelle;
J'en frissonne à vos yeux, mais je vous suis fidèle.
César me va parler; que ne puis-je aujourd'hui
L'attendrir, le changer, sauver l'état et lui!
Veuillent les Immortels, s'expliquant par ma bouche,
Prêter à mon organe un pouvoir qui le touche!
Mais si je n'obtiens rien de cet ambitieux,
Levez le bras, frappez, je détourne les yeux.
Je ne trahirai point mon pays pour mon père.
Que l'on approuve ou non ma fermeté sévère,
Qu'à l'univers surpris cette grande action
Soit un objet d'horreur ou d'admiration,
Mon esprit, peu jaloux de vivre en la mémoire,
Ne considère point le reproche ou la gloire.
Toujours indépendant, et toujours citoyen,
Mon devoir me suffit, tout le reste n'est rien.
Allez, ne songez plus qu'à sortir d'esclavage.

Il a demandé une entrevue à César : tout prêt à lui donner la mort, il voudrait l'en sauver. Quel intérêt ne doit pas inspirer l'entretien de ces deux hommes dans une telle situation? quel spectacle plus attachant que ce combat de la tyrannie avec tout ce qu'elle peut avoir d'excuses, contre la vertu républicaine avec tout ce qu'elle a de rigidité! Mais ce n'est pas tout : le poëte s'est souvenu que la vertu, même en remplissant les devoirs les plus rigoureux, ne devait pas être séparée de cette sensibilité qui la rend intéressante.

Qui n'est que juste, est dur : qui n'est que sage, est triste

a dit Voltaire dans ses poésies morales; et ce vers est de toute vérité, au théâtre comme dans le monde. Si Brutus n'était que stoïcien et patriote, il attristerait le spectateur, et ne l'intéresserait pas. Pour le plaindre des devoirs cruels qu'il s'est imposés, il faut que l'on voie tout ce qu'ils lui coûtent; il faut à la fois que sa fermeté ne soit pas féroce, et que ses combats soient sans faiblesse; sa fermeté en sera plus admirable, ses combats en seront plus douloureux. Brutus a déjà fait voir, en parlant aux conjurés, qu'il domptait la nature et ne l'étouffait pas : il va parler à César, non-seulement comme Romain, mais comme son fils; il rendra justice à ses

vertus; il donnera aux sentimens de la nature tout ce qu'il leur doit; il s'attendrira jusqu'à pleurer César, et la patrie l'emportera.

César, voyant que Brutus a désiré de lui parler, se flatte d'abord de le trouver plus traitable,

Eh bien ! que veux-tu ? parle. As-tu le cœur d'un homme
Es-tu fils de César ?

BRUTUS.

Oui, si tu l'es de Rome.

Ce vers contient toute la substance de cette scène.

CÉSAR.

Je plains tes préjugés, je les excuse même:
Mais peux-tu me haïr ?

BRUTUS.

Non, César, et je t'aime.
Mon cœur par tes exploits fut pour toi prévenu
Avant que pour ton sang tu m'eusses reconnu.
Je me suis plaint aux dieux de voir qu'un si grand homme
Fût à la fois la gloire et le fléau de Rome.
Je déteste César avec le nom de roi;
Mais César citoyen serait un dieu pour moi.
. . . .
Veux-tu vivre en effet le premier de la terre,
Jouir d'un droit plus saint que celui de la guerre,
Être encor plus que roi, plus même que César ?

CÉSAR.

Eh bien !

BRUTUS.

Tu vois la terre enchaînée à ton char :
Romps nos fers, sois Romain, renonce au diadème.

CÉSAR.

Ah ! que proposes-tu ?

BRUTUS.

Ce qu'a fait Sylla même.
Long-temps dans notre sang Sylla s'était noyé;
Il rendit Rome libre, et tout fut oublié.
Cet assassin illustre, entouré de victimes,
En descendant du trône effaça tous ses crimes.
Tu n'eus point ses fureurs, ose avoir ses vertus.
Ton cœur sut pardonner; César, fais encor plus.
Que servent désormais les grâces que tu donnes ?
C'est à Rome, à l'état, qu'il faut que tu pardonnes ?
Alors plus qu'à ton rang nos cœurs te sont soumis;
Alors tu sais régner, alors je suis ton fils.
Quoi ! je te parle en vain ?

Brutus ne fait ici que développer ce qu'il a dit en un seul vers dans sa première scène avec César :

Fais-moi mourir sur l'heure, ou cesse de régner,

et ce qui n'a été reçu qu'avec un transport d'indignation. Mais il le répète encore avec un intérêt, et si vrai, et si affectueux pour la gloire de César, que celui-ci l'écoute sans colère : tout ce qui est présenté sous le rapport de la gloire ne peut blesser un grand cœur. Sa réponse est appuyée sur une politique très-plausible pour tout autre que Brutus, qui, dans le cas même où Rome ne serait plus digne de la liberté, n'en serait pas moins l'ennemi de quiconque entreprendrait de la détruire. Brutus, après avoir puni l'oppresseur, voudrait emporter au tombeau le titre du dernier des Romains.

CÉSAR.

Rome demande un maître;
Un jour à tes dépens tu l'apprendras peut-être.
Tu vois nos citoyens plus puissans que des rois;
Nos mœurs changent, Brutus, il faut changer nos lois.
La liberté n'est plus que le droit de se nuire;
Rome, qui détruit tout, semble enfin se détruire.
Ce colosse effrayant dont le monde est foulé,
En pressant l'univers, est lui-même ébranlé;
Il penche vers sa chute, et contre la tempête,
Il demande mon bras pour soutenir sa tête.
Enfin, depuis Sylla, nos antiques vertus,
Les lois, Rome, l'état, sont des noms superflus.
Dans nos temps corrompus, pleins de guerres civiles,
Tu parles comme au temps des Dèces, des Émiles.
Caton t'a trop séduit, mon cher fils; je prévoi
Que ta triste vertu perdra l'état et toi.
Fais céder, si tu peux, ta raison détrompée
Au vainqueur de Caton, au vainqueur de Pompée,
A ton père qui t'aime; et qui plaint ton erreur.
Sois mon fils en effet, Brutus, rends-moi ton cœur;
Prends d'autres sentimens, ma bonté t'en conjure;
Ne force point ton âme à vaincre la nature.

Brutus, désespéré de l'obstination de César, va jusqu'à se jeter à ses pieds. Celui qui serait incapable de la moindre prière pour sa propre vie supplie à genoux pour celle de César; il est déterminé à tuer le tyran, mais il veut sauver César, et tombe à ses genoux. Il va plus loin; il l'avertit du danger qu'il court; enfin il fait tout ce qu'il est possible de faire, excepté de révéler la conspiration ou d'y renoncer.

Sais-tu bien qu'il y va de ta vie?
Sais-tu que le sénat n'a point de vrai Romain
Qui n'aspire en secret à te percer le sein!
Que le salut de Rome, et que le tien te touche:
Ton génie alarmé te parle par ma bouche;
Il me pousse, il me presse, il me jette à tes pieds.
César, au nom des dieux, dans ton cœur oubliés,
Au nom de tes vertus, de Rome et de toi-même,
Dirai-je au nom d'un fils qui frémit et qui t'aime,
Qui te préfère au monde, et Rome seule à toi,
Ne me rebute pas.

Ainsi le poëte a su tirer des émotions attendrissantes de ce rôle stoïque et romain; il nous fait pleurer en faisant pleurer Brutus. Ce qui distingue ces étonnantes scènes, c'est qu'il n'y a que le talent supérieur qui puisse les concevoir et les traiter. La médiocrité peut se tirer tout au plus d'un seul sentiment à la fois; mais le mélange de la grandeur et du pathétique ne peut se trouver que sous la main la plus habile et la plus sûre. Quelques nuances de plus ou de moins, Brutus serait ou trop faible ou trop dur. Cette scène et la précédente peuvent être mises à côté de ce qu'il y a de plus parfait.

César est tué en entrant au Capitole, et Cassius, le poignard à la main, vient annoncer la liberté. Le poëte s'est sagement gardé de faire reparaître Brutus se vantant du meurtre de son père : ce spectacle n'aurait pas été supporté. Mais je crois aussi que c'est là que la pièce devait finir avec l'action. L'auteur, qui ne la destinait pas au théâtre, a cédé à la tentation de montrer Antoine dans la tribune, haranguant les Romains près du corps sanglant de César, exposé sous leurs yeux. Sa harangue est très-éloquente:

on l'admire à la lecture ; mais au théâtre, où l'on n'admet rien de superflu, elle fait languir la fin de ce chef d'œuvre, et je crois que, sans offenser le respect dû à la mémoire du grand poëte, on pourrait le retrancher à la représentation, comme il l'eût probablement retranchée lui-même, s'il eût vu sa pièce en possession de la scène. Non-seulement cette harangue est un hors-d'œuvre, mais cette scène est d'une nature à ne pouvoir pas être exécutée de manière à produire de l'effet. Il s'agit de ramener le peuple romain de l'enthousiasme de la liberté à l'indignation contre les meurtriers d'un grand homme ; et, pour rendre sensible cette révolution que l'éloquence ne peut opérer que par degrés, il faudrait pouvoir animer une multitude; ce qu'on n'a pu faire encore sur notre théâtre, et ce qui peut-être n'est pas praticable.

Je n'ai point aperçu d'autres défauts dans la conduite de cette tragédie. A l'égard des détails, les beautés sans nombre ne sont pas sans quelques fautes de dialogue ou de convenance, mais fort rares et assez légères. Dans la seconde scène de César avec Brutus, il lui dit :

> L'empire, mes bontés, rien ne fléchit ton cœur.
> De quel œil vois-tu donc le sceptre ?
>
> BRUTUS.
>
> Avec horreur.

Je pense qu'ici le dialogue est coupé mal à propos. Il ne faut pas faire une question dont la réponse est trop prévue : et César peut-il ignorer *de quel œil* Brutus *voit le sceptre ?* La même faute revient un moment après. Brutus vient de dire :

> Je déteste César avec le nom de roi,
> Mais César citoyen serait un dieu pour moi.
> Je lui sacrifirais ma fortune et ma vie.
>
> CÉSAR.
>
> Que peux-tu donc haïr en moi ?
>
> BRUTUS.
>
> La tyrannie.

César peut-il demander ce que Brutus hait en lui ? Il vient de le dire.

> *Il déteste* César avec le nom de roi.

Il valait mieux, ce me semble, que Brutus continuât, en changeant ainsi le vers :

> Et je ne hais en toi rien que la tyrannie.

Je ne me rappelle point d'avoir vu dans Corneille ni dans Racine de ces sortes de fautes que nous retrouvons encore dans Voltaire. En général, ils dialoguent avec une justesse plus parfaite ; mais Voltaire compense ce défaut par d'autres avantages.

Je ne pense pas non plus que Racine, qui n'a jamais manqué en rien aux convenances, eût fait dire à César dans l'assemblée du sénat :

> Vous qui m'appartenez par le droit de l'épée....
> . . . .
> Si vous n'avez su vaincre, apprenez à servir.

Il est plus que probable que jamais César n'a tenu un pareil langage ; il est d'une dureté trop choquante. On était encore trop près de la liberté, et le sénat était un corps trop considérable pour qu'on ôsat lui parler avec ce ton d'un despotisme absolu. On peut faire sentir son pouvoir, aspirer même à la royauté, sans annoncer expressément la servitude ; l'histoire romaine de ce temps-là ne rapporte rien de semblable. Tibère lui-même, qui, dans sa conduite, porta la tyrannie à l'excès, fut toujours très-réservé dans ses paroles. Les paroles souvent offensent plus les hommes que

les actions : ce qu'ils supportent le plus impatiemment, c'est le mépris ; et si jamais César eût dit au sénat romain, *apprenez à servir*, on peut douter qu'il en fût sorti. Cependant ces expressions, quoique déplacées, ne blessent point à la représentation, parce que l'idée qu'on a de la grandeur de César fait tout passer ; mais, pour peu que l'on réfléchisse et que l'on connaisse l'histoire, on ne peut pas les approuver.

Dans la diction l'on peut observer quelques vers négligés, mais en très-petit nombre, et quelques autres qui ne peuvent être répréhensibles que par leur beauté.

> L'aigle des légions que je retiens encore
> Demande à s'envoler vers les mers du Bosphore.

Ces vers harmonieux et brillans pourraient être placés dans la harangue de César au sénat, quand il annonce son expédition contre les Parthes. Un discours d'apparat permet cette hardiesse de figures oratoires et poétiques. Mais je doute qu'elles soient convenables dans les premiers vers d'une conversation tranquille entre César et Antoine. J'aurais le même scrupule sur ces quatre vers :

> Ce colosse effrayant dont le monde est foulé,
> En pressant l'univers, est lui-même ébranlé ;
> Il penche vers sa chute, et, contre la tempête,
> Il demande mon bras pour soutenir sa tête.

La métaphore est riche, juste et parfaitement suivie. Je ne la blâmerais pas dans le sénat : mais n'est-elle pas trop poétique dans une scène aussi vive que celle que vous venez d'entendre entre César et Brutus ?

Voilà, Messieurs, à quoi se réduisent, pour la conduite et le dialogue, les reproches les plus graves qu'une critique sévère puisse hasarder contre cet ouvrage ; et, parmi ces reproches, il faut compter une harangue d'Antoine, qui est un modèle d'éloquence, et des vers qui sont de la plus belle poésie.

N. B. En 1792, lorsque l'esprit révolutionnaire souillait et mutilait nos anciennes productions dramatiques, on imagina d'ajouter à *la Mort de César* une dernière scène qui fut jouée et imprimée, dans laquelle Brutus et Cassius parlaient au peuple romain le langage des *Jacobins* français, et vomissaient contre les dieux et les prêtres des invectives *philosophiques*, c'est-à-dire, des impiétés sacriléges devant le peuple le plus religieux de la terre, qui, à coup sûr, aurait mis en pièces quiconque aurait osé se déclarer ainsi l'ennemi des dieux et de la religion. Les curieux conserveront sans doute pour la postérité ce rare monument d'absurdité et d'impudence. Le style d'ailleurs était digne du sujet, et tel que devait être celui d'un homme absolument étranger à la poésie, qui substituait ses vers à ceux de Voltaire, et dans une de ses pièces les mieux écrites.

Observations sur le style de la Mort de César.

> 1 Mais je ne comprends point *la bonté qui m'outrage*.

Le lecteur ne comprend pas non plus cette *bonté qui outrage* Antoine. César n'a rien dit qui puisse donner un sens à cette expression. Il a prié Antoine de servir de père à ses fils, de partager l'empire avec eux. Qu'y a-t-il là d'*outrageant* ?

> 2 . . . . . Puisse ce fils *éprouver* pour son père
> L'*amitié* qu'en mourant te conservait sa mère !

On *éprouve l'amitié* de quelqu'un, on ne l'*éprouve* point pour quelqu'un. D'ailleurs l'amitié n'est pas ici le mot propre : c'était *amour* ou *tendresse*.

3 Il est temps d'*ajouter*, par le droit de la guerre,
Ce qui manque aux Romains des trois parts de la terre.

Ajouter suppose un régime indirect qui manque ici : *ajouter* à quoi ? On supplée aisément *à notre empire*; mais l'ellipse n'a ici aucun but, aucun effet, et, dans un discours d'apparat tel qu'est ici celui de César, il n'y a nulle raison pour ne pas s'exprimer en phrases régulières.

4 Et voir dans l'Orient le trône de Cyrus
Satisfaire, en tombant, aux mânes de Crassus.

On sait que cette belle expression est empruntée d'une assez mauvaise pièce de l'abbé Dujarry, couronnée à l'Académie au commencement du siècle, et où se trouvent ces deux beaux vers :

Tandis que les sapins, les chênes élevés,
Satisfont, en tombant, aux vents qu'ils ont bravés.

La figure est très-convenablement transportée ici au trône des Parthes, qui doit *satisfaire*, *en tombant*, *aux mânes de Crassus;* et l'on peut pardonner à un grand poëte de s'emparer ainsi de quelques beautés de détail perdues dans des ouvrages oubliés. Mais il ne fallait pas recourir deux fois au même emprunt, et mettre aussi dans *Adélaïde*, bien moins heureusement qu'ici :

Lorsque du fier Anglais la valeur menaçante,
Cédant à nos efforts trop long-temps *captivés*,
Satisfit, en tombant, aux lis *qu'ils ont bravés*.

Ici l'imitation est forcée. *Cédant à nos efforts* affaiblit par avance *satisfit, en tombant* : *la valeur ne tombe pas*, et une *valeur qui satisfait aux lis* est une idée recherchée ; enfin, *qu'ils ont bravés* est une faute de construction ; il faut *qu'ils avaient bravés*.

5 Mais qu'il ignore au moins quel sang *il persécute*.

Terme impropre : résister à la tyrannie n'est pas une *persécution*.

6 Ingrat à tes bontés, ingrat à ton amour.

Vers dur.

7 Sylla fut honoré du nom de dictateur,
Marius fut consul, et Pompée empereur.

Ces idées ne sont pas assez justes ni assez exactement exprimées. Le consulat dans Marius, et le titre d'empereur dans Pompée, ne furent en aucune manière affectés à une puissance nouvelle. Marius, consul pour la septième fois, régna par la force, et Pompée s'appelait empereur (*imperator*), comme tous les généraux romains qui recevaient ce titre de leurs soldats après une victoire. La dictature perpétuelle fut décernée à Sylla, et cette perpétuité était un caractère particulier qui devait ici être exprimé. César devait dire, ce me semble, que jusque-là ceux que leur valeur, leurs services et les dangers de la république avaient élevés à un pouvoir suprême, en avaient joui sous des titres connus, et, finissant par Pompée, il aurait ajouté :

J'ai vaincu ce dernier, et c'est assez vous dire, etc.

On ne peut être trop attentif à l'observation des mœurs dans les sujets tirés d'histoires aussi connues que celles des Grecs et des Romains, et cette attention est faite surtout pour les maîtres de l'art.

8 A prévenir leurs coups daigne au moins te *contraindre*.

Je ne sais si le mot *contraindre* peut être employé dans cette acception. On *contraint* des sentimens violens pour en écouter de plus doux ; mais, peut-on dire que l'on *se contraint* soi-même à écouter la rigueur ? Ce qui m'en fait douter, c'est que l'on ne *contraint* proprement que ce qui a de la

force et du ressort. Au reste, ce scrupule est peut-être trop sévère : c'est au lecteur à juger.

9 Et toi, vengeur des lois, toi, *mon sang*, toi, Brutus!

On ne dit point *mon sang*, nominativement, en parlant de ses aïeux; on ne le dit qu'en parlant de sa postérité.

10 *Trame-t-on contre Rome*, etc.

Hémistiche dur.

11 *La nature t'étonne et ne t'attendrit pas.*

Vers dur.

12 *Si tu l'es, je te fais une unique prière.*

Vers dur.

13 Lui, *ce fier ennemi du tyran qu'il abhorre.*

Pléonasme choquant : il est trop sûr qu'on est *ennemi* de ce qu'on *abhorre.*

SECTION VII.

Alzire.

Le talent de Voltaire prenait de jour en jour un essor plus élevé et plus hardi : il voulait conduire Melpomène dans des routes qu'elle n'eût pas encore fréquentées, et ce fut lui qui, le premier parmi nous, lui ouvrit le Nouveau-Monde (1). L'Amérique offrait à la cupidité les sources de l'or : elles furent pour lui celles de la gloire. Le Potose devint le théâtre des conquêtes du génie ; mais bien différentes de celles de l'ambition, qui n'y avait porté que le ravage, les siennes en furent une espèce d'expiation ; elles furent un hommage solennel aux droits de l'humanité, que les premières avaient si cruellement outragée.

Le même esprit qui avait dicté *la Henriade* parut revivre dans *Alzire*, et bientôt après dans *Mahomet*. Cet esprit, qui consistait alors uniquement dans des maximes de tolérance civile, dans des leçons d'humanité et dans le désir de rendre utiles aux hommes les plaisirs de l'imagination, introduit dans la tragédie comme il l'avait été dans l'épopée, mais avec plus de force et plus d'effet, marqua les productions de Voltaire d'un caractère particulier, qui aurait mis le comble à sa gloire s'il l'eût toujours renfermé dans sa juste mesure, et s'il ne fût pas tombé dans la même faute qu'il reprochait aux autres, en abusant de la philosophie comme on avait abusé de la religion. Il s'en fallait de beaucoup qu'on pût lui reprocher encore d'avoir voulu mettre l'esprit philosophique en opposition avec celui du christianisme. L'objet principal de la tragédie d'*Alzire* est, au contraire, de faire voir que l'un est le complément et la perfection de l'autre, et a de plus l'avantage inestimable de donner à la vérité, dans un autre ordre de choses, un fondement et une sanction qu'elle ne peut avoir ici-bas. Le dénoûment de la pièce est le triomphe de la religion ; le caractère d'Alvarez en est le modèle.

Voltaire était alors à Cirey : il y cultivait à la fois, depuis quelques années, les lettres et les sciences, auprès d'une femme célèbre, capable de les rassembler dans la sphère de ses travaux et de ses méditations. Il étudiait avec elle la physique, les mathématiques et l'histoire : c'était pour elle qu'il expliquait à la France les découvertes de Newton, presque généralement inconnues parmi nous, et souvent combattues par le très-petit nombre d'hommes en état de les entendre. On eût cru que ces études abstraites et sévères que la raison ne peut embrasser qu'avec les efforts d'une attention profonde et suivie, dussent ralentir et même arrêter cette imagi-

(1) Il ne faut compter pour rien un *Montezume*, de Ferrier, joué en 1702, sans aucun succès, et qui ne fut pas imprimé.

nation poétique, dont le vol ne se soutient que par des élans continuels. Mais *Alzire*, *Mahomet* et *Mérope*, ces trois chefs-d'œuvre tragiques, composés presque en même temps, firent voir que l'activité de cette tête ardente dévorait les objets trop rapidement pour avoir le temps d'en être refroidie. Il semble même, en lisant *Alzire* et les beaux vers mis à la tête des *Élémens de Newton*, que dans ses spéculations qui, pour tant d'autres, n'eussent été que des calculs arides, il n'ait vu que ce qu'elles avaient de sublime, que sa pensée se soit fortifiée et agrandie avec celle qui avait trouvé le système du monde, et que le poëte n'ait suivi le philosophe dans les régions de l'infini, que pour planer de plus haut sur notre globe, pour saisir la chaîne éternelle qui unit les vérités morales aux vérités physiques, et pour être sublime dans les unes, comme Newton l'avait été dans les autres.

Le sujet d'*Alzire*, avec tous les avantages de la nouveauté, ne laissait pas d'offrir plus d'un écueil; et le premier mérite de l'auteur est d'en avoir vaincu toutes les difficultés dans la conception de son plan, dont toutes les idées principales sont justes et grandes, quoique la conduite de la pièce, dans les différens incidens dont elle est composée, ne soit pas toujours soumise, à beaucoup près, à l'exacte vraisemblance. D'abord, s'il se fût borné à ne montrer que ce qu'il trouvait dans l'histoire, d'un côté des oppresseurs, et de l'autre des opprimés; s'il eût mis d'un côté tout l'intérêt, et de l'autre tout l'odieux, cette disposition qui se présentait d'elle-même comme une suite naturelle de l'indignation qu'excite en nous le récit des cruautés commises par les conquérans du Nouveau-Monde, aurait eu de grands inconvéniens au théâtre. Les Espagnols devant nécessairement triompher, la pièce ne pouvait alors finir que par cette espèce de dénoûment, qui est la moins heureuse de toutes, celle qui ne fait qu'attrister le spectateur. Je m'explique : les dénoûmens malheureux sont, depuis Aristote jusqu'à nous, regardés comme les plus tragiques. Mais, à mesure qu'on a observé l'art de plus près, on a reconnu que la tristesse que ces dénoûmens laissent dans notre âme n'est pas par elle-même, et lorsqu'elle est seule, ce que l'art dramatique a de plus parfait. Le malheur suffit pour la produire, et en venir à bout n'est pas une chose difficile. Ce qui l'est, c'est de nous affecter d'une douleur qui pourtant ne nous déplaise pas, et c'est surtout dans cette intention que l'art doit la modifier: c'est en cela particulièrement que l'imitation embellie diffère de la nature. Partout le spectacle du malheur nous affecte douloureusement, et il n'est que trop aisé de nous donner cette impression au théâtre, en y étalant toutes les misères humaines, comme ont fait depuis trente ans ceux qui ont voulu substituer à la tragédie ce qu'on appelle le *drame*. Mais le grand législateur Boileau avait parfaitement compris que ce n'était pas là l'effet véritablement dramatique, lorsqu'il a dit dans son *Art poétique* :

> Si d'un beau mouvement l'*agréable* fureur
> Souvent ne nous remplit d'une *douce* terreur,
> Ou n'excite en notre âme une pitié *charmante*, etc.

Ces trois épithètes ne sont pas accumulées sans dessein : elles indiquent assez clairement que la *terreur* et la *pitié* doivent avoir leur *douceur* et leur *charme*, et que, quand nous nous rassemblons au théâtre, les impressions mêmes qui nous font le plus de mal doivent pourtant nous faire plaisir, parce que, sans cela, il n'y auroit aucune différence entre la réalité et l'illusion. Comment donc le poëte parvient-il à unir deux choses qui semblent opposées? C'est par des impressions mixtes, c'est par un choix bien entendu de l'espèce de maux et de douleurs où se mêle toujours quelque sentiment qui en adoucit l'amertume. On a dit que les dénoûmens malheureux laissaient dans l'âme une aiguillon de douleur qu'elle aime à em-

porter au sortir d'une tragédie. Oui ; mais c'est surtout quand le poëte a su verser du baume dans la plaie : alors l'effet de la tragédie est le plus grand et le plus heureux qu'il est possible. Ainsi, pour citer des exemples, la mort de Zaïre afflige le spectateur; mais il a entendu Orosmane dire : *J'étais aimé !* Il l'a vu sortir de l'état d'angoisse épouvantable où il était pendant deux actes; il le voit se reposer, pour ainsi dire, dans la mort; et comme cette mort d'Orosmane n'est pas sans quelque douceur, l'affliction qu'elle nous cause n'est pas aussi sans consolation. Voltaire a si bien senti qu'il n'y avait rien de plus éminemment tragique que cette espèce de dénoûment, qu'il a trouvé le moyen d'y revenir dans *Tancrède*. Il est affreux pour Aménaïde que son amant périsse au moment où il est détrompé : mais que serait-ce s'il ne l'eût pas été, s'il fût mort en la croyant infidèle? Cela seul eût pu faire tomber la pièce. Mais il meurt, comme Orosmane, avec la certitude d'être aimé ; il rend justice à la fidélité de sa maîtresse ; sa main mourante se joint à la main d'Aménaïde. Tous deux nous inspirent de la pitié ; mais cette pitié remplit notre âme et ne la blesse pas. Ce sont les coups de la fortune que nous déplorons, et rien ne choque en nous ce sentiment de la justice, le seul qu'au théâtre il ne faille jamais blesser. Quand la catastrophe est entièrement contraire à ce sentiment si puissant et si universel, c'est alors que la tristesse que nous éprouvons flétrit l'âme et lui déplait. Tel est le dénoûment d'*Atrée*, où le plus abominable scélérat finit la pièce par ce vers :

Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits.

Si l'infortune suffisait pour rendre un dénoûment tragique et théâtral, celle de Thyeste est sans doute assez horrible; elle nous attriste, mais ce n'est pas de cette *pitié charmante* dont parle Boileau, de celle dont nous aimons à nous pénétrer. Tel est encore, quoique avec beaucoup plus d'art et plus d'excuses, le dénoûment de *Mahomet*. Le plus grand défaut de cet ouvrage profond et sublime sera toujours d'étaler trois victimes innocentes, qui meurent aux pieds d'un monstre impuni.

J'ai cru devoir expliquer avec quelque étendue cette théorie des dénoûmens tragiques, l'une des parties de l'art les plus importantes. Si je faisais un ouvrage élémentaire, elles y seraient toutes traitées par ordre, et chacune à sa place; mais ce plan a été rempli plus d'une fois de différentes manières, et en dernier lieu avec beaucoup de succès par un excellent académicien, M. de Marmontel, dans ses *Élémens de littérature*. Travaillant sur un autre plan, je ne puis qu'y faire rentrer, à mesure que l'occasion s'en présente, les idées générales que j'ai pu recueillir d'une assez longue étude de l'art dramatique; et si j'ai moins de connaissances et de talent que ceux qui m'ont précédé, peut-être la nature de cet ouvrage peut-elle compenser mon infériorité par un avantage particulier, celui de donner plus d'évidence aux principes, en les faisant sortir à tout moment de l'analyse des modèles; ce qui peut en rendre l'application plus sensible, et répandre sur l'instruction plus d'intérêt et de variété.

Pour être plus libre dans la disposition de son sujet, l'auteur d'*Alzire* l'a renfermé dans un fait particulier, absolument d'invention, et qu'il s'est contenté de lier à l'époque fameuse de la conquête du Pérou. Il n'a pas même voulu prendre ses personnages parmi les chefs de cette expédition ; il a craint que le nom des Pizarres, des d'Almagres, et de leurs compagnons, aussi célèbres par leurs crimes que par leurs victoires, ne démentît trop formellement l'action de générosité qui termine la pièce, et assure le bonheur des deux personnages sur qui l'intérêt est porté. Il a mieux aimé s'écarter de l'histoire; et, quoiqu'il place l'événement qui fait le sujet de sa tragédie trois ans après la prise de Cusco et la fondation de Lima, temps où les Pizarres gouvernaient encore le Pérou, il donne pour gouverneurs

à cette partie du Nouveau-Monde un Alvarez et un Gusman, dont les historiens ne font aucune mention. C'est une irrégularité qu'il eût pu éviter en substituant à ces deux personnages purement fictifs quelques-uns des vice-rois qui, dans l'espace de quelques années, remplacèrent, à peu de distance l'un de l'autre, les premiers conquérans du Pérou. Peut-être cette époque est-elle trop mémorable dans les annales du monde pour qu'il soit permis de faire jouer le premier rôle, dans une si grande révolution, à deux acteurs inconnus à l'histoire. Je sais que ce défaut n'est d'aucune conséquence au théâtre; que le commun des spectateurs veut bien en croire le poëte quand il fait dire à Gusman:

> J'ai conquis avec vous ce sauvage hémisphère;
> Dans ces climats brûlans, j'ai vaincu sous mon père....

quand il fait dire à Zamore:

> Souviens-toi du jour épouvantable
> Où ce fier Espagnol, terrible, invulnérable,
> Renversa, détruisit jusqu'en leurs fondemens
> Ces murs que du Soleil ont bâti les enfans.
> Gusman était son nom.

Mais cela fait toujours quelque peine aux hommes instruits, qui sont tentés de dire à l'auteur: Non, celui qui détruisit Cusco, la ville du Soleil, ne s'appelait point Gusman; il s'appelait Pizarre. Ils regrettent que l'auteur n'ait pas pris le soin assez facile d'accommoder sa fable à des faits si connus. Il pouvait supposer qu'Alvarez et Gusman avaient servi en Amérique avec assez de distinction pour mériter que la cour de Madrid leur donnât la place des Pizarres: alors, en avançant de quelques années la mort de ces derniers, ce qui n'est pas assez important pour être interdit au poëte, il pouvait tout aussi aisément supposer qu'Alzire et Zamore ont été trois ans auparavant témoins de la prise de Cusco et de la chute de l'empire des Incas. On ne dit pas même assez précisément dans la pièce ce qu'était Zamore; il y est appelé cacique, et les Espagnols donnaient en effet ce nom mexicain à quelques petits princes de ce vaste continent de l'Amérique méridionale, subordonnés aux Incas. Mais ceux-ci en étaient les seuls souverains, et par conséquent le cacique Zamore ne doit pas parler comme s'il eût été renversé du trône des Incas; il ne doit pas dire:

> Et six cents Espagnols ont détruit sous leurs coups
> Mon pays et mon trône, et vos temples, et vous.
> Vous n'avez plus d'autels, et je n'ai plus d'empire.

On le croirait de la famille impériale, d'autant plus qu'il n'est mention dans la pièce d'aucun autre souverain que lui. En total, je crois qu'il eût été mieux de se rapprocher davantage de l'histoire dans toutes les choses où elle ne gênait pas la fable dramatique.

C'est l'histoire qui paraît avoir fourni au poëte l'intéressant caractère d'Alvarez: Alvarez n'est en effet que ce vénérable Las-Casas, défenseur aussi courageux des Américains qu'inexorable accusateur de ses compatriotes, que ses éloquentes réclamations poursuivront au tribunal de la dernière postérité. L'auteur a très-sagement placé ce protecteur de l'humanité parmi ces mêmes Espagnols qui en étaient les oppresseurs, non-seulement pour produire un beau contraste avec Gusman, mais pour relever aux yeux du spectateur la nation conquérante, qui eût été trop avilie et trop odieuse, si l'on n'eût montré que ses cruautés. Il suffit d'un seul homme de cette espèce pour soutenir l'honneur de tout un peuple: non que dans l'ordre moral un semblable exemple ne soit un reproche de plus pour ceux qui sont si loin de le suivre; mais, dans la perspective théâtrale, cette vertu d'un commandant espagnol jette tant d'éclat, qu'il s'en

répand quelque chose sur tous ses concitoyens. De plus, elle justifie la conversion et la soumission de Montèze, de cet autre cacique dont Zamore devait être le gendre. On ne lui pardonnerait pas d'avoir fait embrasser à sa fille la religion de ses tyrans, de donner Alzire à leur chef, à Gusman, si ce Gusman n'était pas le fils d'Alvarez, si Montèze ne lui disait pas :

..... Tous les préjugés s'effacent à ta voix.
Tes mœurs nous ont appris à révérer tes lois.
C'est par toi que le ciel à nous s'est fait connaître ;
Notre esprit éclairé te doit son nouvel être.
Sous le fer castillan ce monde est abattu ;
Il cède à la puissance, et nous à la vertu.
De tes concitoyens la rage impitoyable
Aurait rendu comme eux leur dieu *même haïssable*.
Nous détestions ce dieu qu'annonça leur fureur.
Nous l'aimons dans toi seul ; il s'est peint dans ton cœur.
Voilà ce qui te donne et Montèze et ma fille ;
Instruits par tes vertus, nous sommes ta famille.

Ailleurs il dit à Zamore lui-même :

Tous ces conquérans,
Ainsi que tu le crois, ne sont point des tyrans.
Il en est que le ciel guida dans cet empire,
Moins pour nous conquérir qu'afin de nous instruire ;
Qui nous ont apporté de nouvelles vertus,
Des secrets immortels et des arts inconnus,
La science de l'homme, un grand exemple à suivre,
Enfin l'art d'être heureux, de penser et de vivre.

Ce rôle de Montèze a été taxé de trop de faiblesse : il est ce qu'il doit être ; c'est un de ces personnages employés dans le drame comme moyen, et non pas comme ornement. Il ne devait se rapprocher en rien de Zamore, dans qui seul devait se rassembler toute l'énergie de la nation opprimée. Plus la puissance espagnole, qui a tout abattu, éclate autour de lui, plus il croît en hauteur à nos yeux quand il est seul à lui faire tête. D'ailleurs Montèze, comme on l'a vu, n'a cédé qu'à des motifs nobles, ne s'est rendu qu'à la persuasion ; il vient nous faire entendre que, parmi les Espagnols, il est des hommes dignes de la religion qu'ils professent ; et il importait d'en donner cette idée, d'attacher à la foi des chrétiens un personnage dont tous les sentimens sont louables, puisque la supériorité des vertus religieuses doit l'emporter à la fin de la pièce sur les vertus naturelles de Zamore. Ainsi la bonté compatissante d'Alvarez. la soumission volontaire de Montèze, l'hommage qu'il rend aux vrais chrétiens, tout concourt à ce but essentiel, de nous préparer au dénoûment ; de manière que la pièce, après nous avoir intéressés principalement pour Alzire et Zamore, après nous avoir inspiré pour eux cette admiration qu'on accorde si volontiers au courage de l'opprimé, ne fasse pas ensuite, dans les idées qui nous ont occupés, une trop grande révolution, ne contrarie pas trop les impressions que nous avons reçues ; et vous reconnaissez encore ici, Messieurs, cette balance dramatique que je cherche toujours à vous montrer dans les tragédies de nos maîtres, parce que l'entente des contrepoids qu'ils ont su y placer est un des grands secrets de l'art, sans lequel on ne peut pas approcher d'eux.

Le caractère de Gusman est nuancé dans les mêmes vues. Il a toute la fierté castillane, toute la dureté des principes dont le despotisme croit devoir s'appuyer, tout le dédain naturel à sa nation pour la race américaine : on lui reproche même des cruautés ; mais il n'en commet aucune dans le cours de la pièce : sa conduite envers son père est toujours celle d'un fils

respectueux; il est sensible à l'honneur; enfin sa haine pour Zamore est excusée par une jalousie très-légitime. Il en résulte que, s'il est nécessairement éclipsé par Zamore pendant quatre actes, cependant, quand il faudra l'admirer au cinquième, nous n'aurons pas à revenir de trop loin.

Alzire a toute la franchise de caractère et de mœurs que doivent avoir les nations qui, sans être sauvages (car les Péruviens, du moins ceux de l'empire des Incas, ne l'étaient point), sont infiniment plus près que nous de la nature. Aussi vraie que décidée dans tous ses sentimens, Alzire n'accorde rien à nos conventions sociales qu'elle connaît à peine; mariée à Gusman, parce que son père l'a voulu, elle ne lui cache pas qu'elle aime Zamore qui lui fut promis pour époux; elle ne l'avoue pas pour se le reprocher; elle en fait gloire: fondée sur les lois de la nature, elle croit son cœur libre; elle croit qu'il appartient à Zamore, comme sa personne appartient à Gusman; elle risque tout, brave tout pour sauver ce qu'elle aime: elle ose même demander à son époux la vie de l'ennemi qu'il doit haïr, et du rival qu'elle lui préfère, et la demande sans s'abaisser, sans rien feindre, sans rien promettre: l'amour de la vérité est si puissant sur elle, qu'elle aime mieux voir périr Zamore que de le voir racheter sa vie par un mensonge hypocrite. Ce caractère est beau sans doute; il honore la nature humaine, et l'admiration qu'on a pour Alzire n'est point froide, parce que tous ses sentimens sont des passions, et que toutes ses vertus sont des dangers. Zamore est encore au-dessus par l'énergie et l'originalité. Alzire, comme nous le verrons tout à l'heure, a dans quelques endroits des ressemblances éloignées avec Zénobie et Pauline; Zamore ne ressemble à rien. Il a toute la force de la nature primitive, exaltée par le malheur et par les passions: les situations où le poëte l'a placé avec Montèze, avec Alvarez, avec Alzire, avec Gusman, font tellement ressortir son caractère, qu'il réunit tous les genres du sublime dans ses actions comme dans ses sentimens, et la nature des climats où est la scène donne encore à son langage, créé par le talent du poëte, un sublime aussi nouveau que le sujet: c'est ce que va faire voir le résumé des situations, après celui des caractères.

La première est celle du second acte, où Alvarez retrouve dans Zamore celui qui, deux ans auparavant, lui a sauvé la vie. Zamore et les siens ont été arrêtés dans Los-Reyès, aujourd'hui Lima. Alvarez a obtenu de son fils leur liberté; il vient la leur annoncer:

Soyez libres, vivez.

ZAMORE.

Ciel! que viens-je d'entendre?
Quelle est cette vertu que je ne puis comprendre?
Quel vieillard ou quel Dieu vient ici m'étonner!
Tu parais Espagnol, et tu sais pardonner!
Es-tu roi? Cette ville est-elle en ta puissance?

ALVAREZ.

Non, mais j'y puis au moins protéger l'innocence.

ZAMORE.

Quel est donc ton dessein, vieillard trop généreux?

ALVAREZ.

Celui de secourir les mortels malheureux.

ZAMORE.

Eh! qui peut t'inspirer cette auguste clémence?

ALVAREZ.

Dieu, ma religion, et la reconnaissance.

ZAMORE.

Dieu? ta religion? Quoi! ces tyrans cruels,
Monstres désaltérés dans le sang des mortels,

Qui dépeuplent la terre, et dont la barbarie
En vastes solitudes a changé ma patrie,
Dont l'infâme avarice est la suprême loi!
Mon père, ils n'ont donc pas le même Dieu que toi?

Ce sont là des traits absolument neufs; il n'y a rien dans aucune pièce qui donne l'idée de ce dialogue. Il confond bien pleinement l'absurde injustice de ceux qui refusent à Voltaire cette espèce de naïveté qui peut quelquefois entrer dans le style noble et dans les grands sujets, et qui alors a d'autant plus de charme, qu'on s'attendait moins à la trouver. Ce vers:

Mon père, ils n'ont donc pas le même Dieu que toi?

est à la fois naïf et sublime. Que l'on réfléchisse sur cet autre vers:

Tu parais Espagnol, et tu sais pardonner!

on verra qu'il était impossible de rendre avec plus de force l'idée que les Américains avaient et devaient avoir de la barbarie de leurs implacables destructeurs: ainsi ce vers est à la fois un trait de naïveté touchante et de satire amère: peu de sujets peuvent fournir de semblables beautés.

Après qu'Alvarez a reconnu le guerrier à qui il doit la vie, il s'écrie:

Mon bienfaiteur, mon fils, parle, que dois-je faire?
Daigne habiter ces lieux, et je t'y sers de père.
La mort a respecté des jours que je te doi,
Pour me donner le temps de m'acquitter vers toi.

ZAMORE.

Mon père, ah! si jamais ta nation cruelle
Avait de tes vertus montré quelque étincelle,
Crois-moi, cet univers aujourd'hui désolé
Au-devant de leur joug sans peine aurait volé.

Ce que dit ici Zamore est parfaitement conforme à la vérité historique. Les Espagnols eux-mêmes conviennent qu'à leur arrivée dans le Pérou, les naturels du pays, les prenant pour les fils du Soleil leur divinité, prodiguaient à ces nouveaux hôtes toutes sortes d'hommages et de soins, et avaient même ordre de leurs Incas de les traiter partout avec le plus grand respect. Que n'eût-on pas fait de ce peuple avec de telles dispositions, si le fanatisme, masquant la cupidité et la barbarie sous le nom de zèle, n'eût étouffé le pur sentiment de la pure religion, qui malheureusement ne se retrouva que dans un Las-Casas et dans quelques membres du conseil d'Espagne!

Zamore, resté seul, remercie le ciel de la rencontre d'un homme tel qu'Alvarez:

Des cieux enfin sur moi la bonté se déclare;
Je trouve un homme juste en ce séjour barbare.
Alvarez est un dieu qui, parmi ces pervers,
Descend pour adoucir les mœurs de l'univers.
Il a, dit-il, un fils; ce fils sera mon frère;
Qu'il soit digne, s'il peut, d'un si vertueux père!

On voit dans ce monologue, et dans la scène qui le précède, ce fonds de bonté, de sensibilité et de justice qui caractérise Zamore. Son excellent naturel respire dans toutes les paroles que l'auteur lui prête. Ici le style est empreint de cette simplicité douce et naïve qui donne aux mœurs des personnages la couleur du sujet. On n'entend point sans en être pénétré des vers comme celui-ci:

Il a, dit-il, un fils; ce fils sera mon frère;

et quand on pense que ce fils n'est autre que Gusman, avec quelle curio-

sité et quel intérêt l'on attend le moment où ils seront en présence l'un de l'autre!

Mais si l'âme de Zamore est sensible à l'amitié, à la reconnaissance, à la vertu, elle ne l'est pas moins aux injures; il hait comme il aime. Le nom de *Gusman* est dans sa bouche le cri de la vengeance, comme le nom d'*Alzire* est le cri de l'amour. Nous l'avons vu s'attendrir avec Alvarez, avec Montèze, qu'il retrouve dans la scène suivante; il va déployer toute la fureur de ses ressentimens, toute son indignation contre ses oppresseurs; il a soif de leur sang comme ils ont soif de l'or du Pérou : son horreur pour la tyrannie est mêlée de ce mépris amer que doit sentir un homme accoutumé à fouler l'or sous ses pieds, pour ceux qui viennent le chercher au-delà des mers. L'avantage des armes n'intimide point cette âme intrépide.

Ah ! Montèze, crois-moi, ces foudres, ces éclairs,
Ce fer dont nos tyrans sont armés et couverts,
Ces rapides coursiers qui sous eux font la guerre,
Pouvaient à leur abord épouvanter la terre.
Je les vois d'un œil fixe, et leur ose insulter;
Pour les vaincre il suffit de ne rien redouter.
Leur nouveauté, qui seule a fait ce monde esclave,
Subjugue qui la craint, et cède à qui la brave.
L'or, ce poison brillant qui naît dans nos climats,
Attire ici l'Europe, et ne nous défend pas.
Le fer manque à nos mains : les cieux, pour nous avares,
Ont fait ce don funeste à des mains plus barbares.
Mais, pour venger enfin nos peuples abattus,
Le ciel, au lieu de fer, nous donna des vertus.
Je combats pour Alzire, et je vaincrai pour elle.

Comme le mariage de Gusman avec Alzire, qui croit que depuis trois ans Zamore n'est plus, est annoncé au premier acte, et que Zamore, qui paraît au deuxième, déclare qu'il a caché dans les bois voisins un corps d'armée; comme il a dit:

Je viens, après trois ans, d'assembler des amis
Dans leur commune haine avec nous affermis;
Ils sont dans nos forêts, et leur foule héroïque
Vient périr sous ces murs, ou venger l'Amérique;

on devait naturellement s'attendre que le mariage serait suspendu par quelque incident; que Zamore ou même Alzire y mettrait quelque obstacle. A ne juger de la pièce que par celles que l'on connaissait, où jamais l'héroïne n'épouse que celui qu'elle aime, on ne devait pas avoir une autre opinion; et c'est ce qui rend très-concevable l'étonnement extrême que témoigna le public à la première représentation de cette pièce, lorsqu'on entendit ces vers qui commencent le troisième acte :

Mânes de mon amant! j'ai donc trahi ma foi!
C'en est fait, et Gusman règne à jamais sur moi.

La surprise fut même marquée par un long murmure; et j'ai ouï dire aux amis de l'auteur que ce moment fut très-critique. On ne pouvait concevoir comment il pourrait soutenir son intrigue après en avoir tranché le principal nœud dès le troisième acte. Ce mariage d'Alzire, au milieu de la pièce, avec un homme qu'elle abhorre, était une nouveauté inouïe. L'étonnement était donc très-légitime, et même le murmure était flatteur: c'était une preuve qu'on ne pouvait imaginer ni prévoir les ressources nouvelles que l'auteur allait tirer de la nature de son sujet. Aussi le retour fut brillant. Ce troisième acte, dont le commencement avait donné tant d'alarme, fut comblé d'applaudissemens, et c'est en effet le plus beau de

la pièce. On fut transporté de la scène entre les deux amans, scène si neuve et si supérieurement exécutée. Il n'y avait que la plus grande force de passion et d'éloquence tragique qui pût soutenir Alzire devant Zamore dans une semblable situation. Plus on s'était intéressé pour ce héros de l'Amérique, qui montre un si grand caractère et tant d'amour, plus il était difficile de faire entendre Alzire avouant qu'elle vient d'épouser l'ennemi, l'oppresseur, le bourreau de son amant. Pauline, dans *Polyeucte*, est mariée à un autre que celui qu'elle aime, mais elle l'est avant la pièce; elle l'est de son plein gré; elle est attachée, comme elle doit l'être, à son époux et à son devoir. Alzire, moins soumise aux lois sociales qu'à celles de la nature, Alzire, du moment qu'elle a trouvé celui qui a reçu ses premiers vœux, ne se croit coupable qu'envers lui; elle déteste l'hymen où elle a été contrainte par l'autorité paternelle et l'intérêt de la patrie; elle ne peut supporter l'idée d'être à Gusman, et ne demande qu'à mourir de la main de Zamore; elle tombe aux pieds de son amant.

Mon père, Alvarez, ont trompé ma jeunesse;
Ils ont à cet hymen entraîné ma faiblesse.
Ta criminelle amante, aux autels des Chrétiens,
Vient, presque sous tes yeux, de former ces liens.
J'ai tout quitté, mes dieux, mon amant, ma patrie:
Au nom de tous les trois, arrache-moi la vie.
Voilà mon cœur; il vole au-devant de tes coups.

ZAMORE.

Alzire, est-il bien vrai? Gusman est ton époux!

ALZIRE.

Je pourrais t'alléguer, pour affaiblir mon crime,
De mon père sur moi le pouvoir légitime,
L'erreur où nous étions, mes regrets, mes combats
Les pleurs que j'ai trois ans donnés à ton trépas;
Que des Chrétiens vainqueurs, esclave infortunée,
La douleur de ta perte à leur dieu m'a donnée;
Que je t'aimai toujours, que mon cœur éperdu
A détesté tes dieux qui t'ont mal défendu.
Mais je ne cherche point, je ne veux point d'excuse,
Il n'en est point pour moi lorsque l'amour m'accuse;
Tu vis; il me suffit: je t'ai manqué de foi;
Tranche mes jours affreux, qui ne sont plus pour toi.
Quoi! tu ne me vois point d'un œil impitoyable?

La réponse de Zamore fit retentir la salle d'acclamations:

Non, si je suis aimé, non, tu n'es point coupable.
Puis-je encor me flatter de régner sur ton cœur?

Elles redoublèrent à cette réplique d'Alzire:

Quand Montèze, Alvarez, peut-être un dieu vengeur,
Nos Chrétiens, ma faiblesse, au temple m'ont conduite,
Sûre de ton trépas, à cet hymen réduite,
Enchaînée à Gusman par des nœuds éternels,
J'adorais ta mémoire au pied de nos autels.
Nos peuples, nos tyrans, tous ont su que je t'aime;
Je l'ai dit à la Terre, au Ciel, à Gusman même;
Et dans l'affreux moment, Zamore, où je te vois,
Je te le dis encor pour la dernière fois.

Cette scène est animée de tout le feu de la tragédie; et combien la situation va en croissant, à l'arrivée de Gusman, qu'Alvarez amène dans ce moment même à son libérateur, de ce Gusman que tant de motifs légitimes rendaient déjà si odieux à Zamore, et dans qui Zamore voit encore de plus un rival et un ravisseur! Que de mouvemens à la fois sur

le théâtre, entre Alzire, Alvarez, Zamore, Gusman, Montèze! Que de passions et de dangers! quelle progression rapide d'étonnement, de pitié, de terreur! Que ne doit-on pas attendre de cet instant terrible où le fier Américain qu'Alvarez présente à son fils comme un bienfaiteur, comme l'ange tutélaire qui a veillé sur ses jours, ne répond que par un cri d'horreur?

Qu'entends-je? lui! Gusman! lui ton fils! ce barbare!
. . . .
Quoi! le ciel a permis
Que ce vertueux père eût cet indigne fils.

GUSMAN.

Esclave, d'où te vient cette aveugle furie?
Sais-tu bien qui je suis?

ZAMORE.

Horreur de ma patrie!
Parmi les malheureux que ton pouvoir a faits,
Connais-tu bien Zamore, et vois-tu tes forfaits?

GUSMAN.

Toi!

ALVAREZ.

Zamore!

ZAMORE.

Oui, lui même à qui ta barbarie
Voulut ôter l'honneur, et crut ôter la vie;
Lui que tu fis languir dans des tourmens honteux,
Lui dont l'aspect ici te fait baisser les yeux.
Ravisseur de nos biens, tyran de notre empire,
Tu viens de m'arracher le seul bien où j'aspire.
Achève, et de ce fer, trésor de tes climats,
Préviens mon bras vengeur, et préviens ton trépas.
La main, la même main qui t'a rendu ton père,
Dans ton sang odieux pourrait venger la Terre;
Et j'aurais les mortels et les dieux pour amis
En révérant le père et punissant le fils.

Le sublime de ce morceau tient surtout à ce sentiment de justice si profondément gravé dans tous les cœurs. On aimera toujours à voir la puissance injuste humiliée, confondue par celui qui n'a d'autre force que celle de la vérité. Rien ne fait plus d'honneur à la nature humaine que ce pouvoir des idées morales qui met l'opprimé au-dessus de l'oppresseur; et si l'on fait attention que le tyran le plus impitoyable n'est pas le maître de repousser loin de lui le mépris que lui montre sa victime, parce que le mépris de l'un est d'accord avec la conscience de l'autre, on concevra, pour peu qu'on ait quelque notion de bonne philosophie, qu'il y a nécessairement dans l'homme quelque chose au-dessus de l'ordre présent, et que la morale n'est en nous qu'une émanation de la vérité éternelle, l'un des attributs de l'Etre suprême.

J'ai toujours vu applaudir ce vers:

Lui dont l'aspect ici te fait baisser les yeux.

L'acteur qui joue le role de Gusman doit alors s'il a de l'intelligence, les relever avec le mouvement de l'orgueil offensé. Mais il a dû en effet les baisser auparavant, non-seulement parce que le vers l'indique, mais parce que la conscience le commande. Il a commis une action vile en faisant tourmenter un prisonnier pour lui ravir son or: on le lui reproche devant Alvarez: il doit rougir, à moins que son âme ne soit avilie sans retour: elle ne l'est pas, et ne doit pas l'être. Il doit être confus d'une bassesse, puisqu'il finira par un acte de vertu. Ainsi cette marque d'une confusion involontaire n'est pas seulement un hommage à l'équité, c'est même un rapport de convenance avec le caractère et les actions: elle

abaisse Gusman devant Zamore; mais en même temps elle le relève en quelque sorte à nos yeux, puisqu'il connaît la honte qu'une âme absolument perverse ne connaît pas.

Mais au moment où le coupable la ressent comme malgré lui, il est naturel qu'il haïsse encore davantage celui qui la lui fait éprouver; et je dois observer ici combien les beautés de détail dépendent de la conception des moyens. Si le poëte n'avait pas tout disposé de manière que Gusman ne puisse pas envoyer sur-le-champ au supplice un Américain qui ose l'outrager avec tant de hauteur, tout l'effet de ce beau morceau était perdu: on se serait récrié sur-le-champ: Comment l'inexorable Espagnol laisse-t-il tant d'audace impunie? Mais Alvarez doit la vie à Zamore; il l'a présenté à Gusman comme un second fils; Alvarez est présent; il n'a quitté que de ce jour l'autorité suprême: que de raisons pour en imposer à la colère de Gusman! Cependant il ne fallait pas non plus que celui-ci fût avili, et quoiqu'il ne puisse rien répondre aux reproches qui l'accablent, il doit soutenir sa dignité. C'est là qu'il faut beaucoup d'art pour maintenir une juste proportion dans l'infériorité d'un personnage devant un autre. Alvarez dit à Gusman:

Vous sentez-vous coupable, et pouvez-vous répondre?

GUSMAN.

Répondre à ce rebelle et daigner m'avilir
Jusqu'à le refuter quand je le dois punir!
Son juste châtiment, que lui-même il prononce,
Sans mon respect pour vous eût été ma réponse.

Cette réplique est à la fois noble et adroite; elle fait sentir sur-le-champ pourquoi Zamore est encore impuni. Ce sont de ces choses qui ne sont pas faites pour être applaudies, mais sans lesquelles ne pourraient subsister celles qui le sont.

Enfin, dans cette situation difficile et orageuse, il faut qu'Alzire prenne un parti. Gusman ne lui dissimule pas combien sa fierté et sa jalousie sont blessées: ce que le poëte lui fait répondre remplit tout ce qu'on peut désirer.

C'est ce dieu des Chrétiens que devant vous j'atteste:
Ses autels sont témoins de mon hymen funeste:
C'est aux pieds de ce dieu qu'un horrible serment
Me donne au meurtrier qui m'ôta mon amant.
Je connais mal peut-être une loi si nouvelle;
Mais j'en crois ma vertu, qui parle aussi haut qu'elle.
Zamore, tu m'es cher, je t'aime, je le doi;
Mais après mes sermens je ne puis être à toi.
Toi, Gusman, dont je suis l'épouse et la victime,
Je ne suis point à toi, cruel, après ton crime.
Qui des deux osera se venger aujourd'hui?
Qui percera ce cœur que l'on arrache à lui?
Toujours infortunée, et toujours criminelle,
Perfide envers Zamore, à Gusman infidèle,
Qui me délivrera, par un trépas heureux,
De la nécessité de vous trahir tous deux?
Gusman, du sang des miens ta main déjà rougie,
Frémira moins qu'une autre à m'arracher la vie.
De l'hymen, de l'amour, il faut venger les droits:
Punis une coupable, et sois juste une fois.

C'est ici que l'on s'aperçoit combien l'auteur a su renouer fortement l'intrigue dont le nœud semblait coupé dès la première scène de cet acte. Alzire élève la réclamation la plus formelle contre l'hymen qui la tient enchaînée; Zamore est entre les mains d'un rival outragé; la vengeance

de Gusman est arrêtée par son père : tout est dans la plus grande crise, et tout reste en suspens. On annonce l'approche de l'armée américaine ; Gusman fait mettre Zamore dans les fers, et va marcher aux ennemis. Alvarez l'arrête en ce moment :

Dans ton courroux sévère,
Songe au moins, mon cher fils, qu'il a sauvé ton père.
GUSMAN.
Seigneur, je songe à vaincre, et je l'appris de vous.
J'y vole.

Il répond en guerrier, ne promet rien et laisse tout craindre. Alzire se jette aux pieds d'Alvarez, le seul appui qui lui reste. Le vieillard, en la plaignant, en s'engageant à la protéger, lui rappelle ce qu'elle doit à Gusman, et l'acte finit par ce vers si singulièrement heureux :

Hélas ! que n'êtes vous le père de Zamore !

Ce troisième acte est, à mon gré, ce que Voltaire a fait de plus beau ; c'est un chef-d'œuvre de tout point. Il y a des situations qui font couler plus de larmes ; *Zaïre* est plus touchante ; *Mahomet* est plus profond ; les deux derniers actes de *Zaïre* et le quatrième de *Mahomet* sont plus déchirans ; *Mérope* est plus parfaite dans son ensemble qu'*Alzire* ne l'est dans le sien ; mais il me paraît qu'*Alzire* est sa production la plus originale, celle qui est de l'ordre le plus élevé ; et ce qui, sous ce point de vue, la met au-dessus de toutes les autres, c'est que, grâce au choix du sujet et à la manière dont l'auteur l'a embrassé, les mœurs, les caractères, les passions, les discours des personnages sortent de la sphère commune, et mêlent aux émotions qu'elle fait naître une admiration continuelle.

C'est cette singularité du sujet qui fait disparaître dans les résultats ce que les moyens ont quelquefois de ressemblance avec d'autres tragédies. Zénobie, ainsi qu'Alzire, avoue à son mari qu'elle en aime un autre ; mais qu'on lise les deux pièces, on verra que, les caractères n'ayant rien de commun, cet aveu produisant des effets tout différens, la situation d'Alzire ne doit rien d'essentiel à cette conformité de moyens, et ne perd rien de sa supériorité. On en peut dire autant de cet autre rapport qu'on a voulu trouver entre Pauline, qui vient prier Sévère, son amant, de sauver les jours de son mari, et Alzire, qui demande à son mari la grâce de son amant. Au fond, cette espèce de rapport inverse disparaît lorsque l'on considère combien Gusman ressemble peu à Sévère, Alzire à Pauline, et combien il y a de distance entre leur position respective : elle est telle, que l'une ne peut pas dire un mot de ce que dit l'autre. Avouons-le : à quoi peut ressembler l'inaltérable candeur qui est le caractère particulier d'Alzire, lorsque, tremblante pour la vie de Zamore, ses instances près de Gusman, à qui elle la demande, se réduisent à lui dire :

Tu t'assures ma foi, mon respect, mon retour,
Tous mes vœux (s'il en est qui tiennent lieu d'amour).
Pardonne.... je m'égare.. .. éprouve mon courage.
Peut-être une Espagnole eût promis davantage ;
Elle eût pu prodiguer le charme de ses pleurs ;
Je n'ai point leurs attraits, et je n'ai point leurs mœurs.

Cette restriction, « s'il en est qui tiennent lieu d'amour », est admirable.

Cette même Alzire, quand elle a gagné à prix d'argent un soldat espagnol qui doit favoriser l'évasion de Zamore, et lui donner ses habits et ses armes, ne se croit pourtant pas en droit de suivre l'amant qu'elle se voit permis de sauver. C'est en vain qu'il lui représente que ce n'est pas

aux dieux de ses pères qu'elle a fait la promesse d'être à Gusman ; elle lui répond :

J'ai promis, il suffit : il n'importe à quel dieu.

Cette droiture, qui nous la fait chérir et respecter, se soutient dans une épreuve encore plus cruelle. Lorsqu'Alvarez a obtenu du conseil la vie d'Alzire et de Zamore, mais à condition qu'il se ferait Chrétien comme elle, quel parti prend Alzire, à qui seul il s'en remet de ce qu'il doit faire? Il est vrai que lui-même semble aller au-devant de sa décision, et cela devait être :

Il s'agit de tes jours : il s'agit de mes dieux :
Toi qui m'oses aimer, ose juger entre eux ;
Je m'en remets à toi ; mon cœur se flatte encore
Que tu ne voudras point la honte de Zamore.

Que lui répond-elle?

Écoute. Tu sais trop qu'un père infortuné
Disposa de ce cœur que je t'avais donné.
Je reconnus son Dieu : tu peux de ma jeunesse
Accuser, si tu veux, l'erreur ou la faiblesse ;
Mais des lois des Chrétiens mon esprit enchanté
Vit chez eux, ou du moins crut voir la vérité ;
Et ma bouche abjurant les dieux de ma patrie,
Par mon âme en secret ne fut point démentie.
Mais renoncer aux dieux que l'on croit dans son cœur,
C'est le crime d'un lâche et non pas une erreur ;
C'est trahir à la fois, sous un masque hypocrite,
Et le dieu qu'on préfère, et le dieu que l'on quitte ;
C'est mentir au ciel même, à l'univers, à soi.
Mourons, mais, en mourant, sois digne encor de moi ;
Et si Dieu ne te donne une clarté nouvelle,
Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle.

Avouons-le encore une fois : ce caractère et celui de Zamore n'avaient point de modèle.

Il n'y en a pas davantage de la conduite de cet Américain, qui, après avoir poignardé Gusman,

Tombe aux pieds d'Alvarez, et tranquille et soumis,
Lui présentant le fer teint du sang de son fils,
J'ai fait ce que j'ai dû, j'ai vengé mon injure ;
Fais, ton devoir, dit-il, et venge la nature.
Alors il se prosterne, attendant le trépas.

Cette exacte répartition des droits naturels, à la fois généreuse et terrible, est parfaitement conforme aux mœurs des Sauvages, dont Zamore devait se rapprocher infiniment plus que des nôtres. Tout le monde sait que rien n'est plus commun que d'entendre dire à un Sauvage : J'ai tué ton père (ou ton fils, ou ton frère) : tu dois me tuer ; et il attend la mort sans faire la moindre plainte ni la moindre prière, et croyant acquitter une dette. C'en est une chez ces peuples que la vengeance de ses proches, pour laquelle il n'y a point de composition. Leurs vertus ne s'élèvent pas jusqu'à la clémence, et c'est là-dessus que Voltaire a fondé un de ses plus beaux dénoûmens. L'empire que prend sur nous la religion au moment où la mort ouvre devant nous l'avenir, lui a permis de déroger à la loi générale, qui ordonne qu'un caractère soit le même à la fin de la pièce qu'il était au commencement. C'est ce qu'indiquent assez les vers qu'il met dans la bouche de Gusman :

Je meurs : le voile tombe ; un nouveau jour m'éclaire ;
Je ne me suis connu qu'au bout de ma carrière.

J'ai fait jusqu'au moment qui me plonge au cercueil,
Gémir l'humanité du poids de mon orgueil.
Le ciel venge la terre ; il est juste, et ma vie
Ne peut payer le sang dont ma main s'est rougie.
Le bonheur m'aveugla, la mort m'a détrompé ;
Je pardonne à la main par qui Dieu m'a frappé.
J'étais maître en ces lieux : seul j'y commande encore,
Seul je puis faire grâce, et la fais à Zamore.
Vis, superbe ennemi, sois libre, et te souvien
Quel fut et le devoir, et la mort d'un Chrétien.
Montèze, Américains, qui fûtes mes victimes,
Songez que ma clémence a surpassé mes crimes.
Instruisez l'Amérique ; apprenez à ses rois
Que les Chrétiens sont nés pour leur donner des lois.
(*à Zamore.*)
Des dieux que nous servons connais la différence :
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance ;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.

Les paroles mémorables du duc de Guise à ce protestant qui voulut l'assassiner au siége de Rouen ne pouvaient être ni plus heureusement placées, ni mises en plus beaux vers.

Ce grand mérite de la versification ne brille dans aucune pièce de Voltaire plus que dans *Alzire*. Il y en a qui ont beaucoup moins de négligences et d'incorrections ; il n'y en a point dont le style ait plus de beautés neuves et frappantes, un plus grand nombre de ces vers remarquables par le sentiment ou par l'expression.

Ne cache point tes pleurs, cesse de t'en défendre ;
C'est de l'humanité la marque la plus tendre.
Malheur aux cœurs ingrats et nés pour les forfaits,
Que les douleurs d'autrui n'ont attendris jamais !
. . . .
Et le vrai Dieu, mon fils, est un Dieu qui pardonne.
. . . .
L'Américain, farouche en sa simplicité,
Nous égale en courage, et nous passe en bonté.
. . . .
Allez : la grandeur d'âme est ici le partage
Du peuple infortuné qu'ils ont nommé sauvage.
. . . .
Grand Dieu ! conduis Zamore au milieu des déserts.
Ne serais-tu le Dieu que d'un autre univers ?
Les seuls Européens sont-ils nés pour te plaire ?
Es-tu tyran d'un monde, et de l'autre le père ?
Les vainqueurs, les vaincus, tous ces faibles humains,
Sont tous également l'ouvrage de tes mains.

Il y a eu des critiques assez ineptes pour reprocher ici à l'auteur de faire parler Alzire en philosophe. Ils ne se sont pas aperçus qu'un des avantages du sujet, c'est que ces idées primitives de la morale universelle, qui pourraient être ailleurs des lieux communs philosophiques, sont ici un langage naturel à un peuple qui ne pouvait pas réclamer d'autre défense contre des tyrans civilisés qui contredisaient si horriblement leur propre religion, et déshonoraient la supériorité de leurs armes. Ils n'ont pas vu que par conséquent la morale est ici en action et en situation, et que c'est un mérite de plus dans le poëte, d'avoir su la placer dans un cadre dramatique qui lui donne plus de pouvoir et plus d'effet. Bien loin qu'une vaine affectation d'esprit refroidisse ces vers, le cœur les a retenus ; ils

sont touchans par leur vérité, en même temps qu'ils charment l'oreille par leur harmonie.

Le contraste des mœurs de l'Amérique avec celles de l'Europe devait fournir aussi des couleurs nouvelles, et le pinceau de Voltaire leur a donné le plus grand éclat. Quoi de plus brillant que ces vers :

Que peuvent tes amis, et leurs armes fragiles,
Des habitans des eaux dépouilles inutiles,
Ces marbres impuissans en sabres façonnés,
Ces soldats presque nus et mal disciplinés,
Contre ces fiers géans, ces tyrans de la terre,
De fer étincelans, armés de leur tonnerre,
Qui s'élancent sur nous, aussi prompts que les vents,
Sur des monstres guerriers pour eux obéissans!

Loin d'affaiblir l'admiration pour tant de beautés, en remarquant les fautes qui s'y mêlent, la critique que je me crois obligé d'en faire ne peut que confirmer mes éloges. Cet ouvrage, où le genie de l'auteur est monté si haut, pèche souvent contre la vraisemblance. Heureusement ce n'est pas contre la vraisemblance morale, contre celle des sentimens et des caractères; c'est contre la disposition des faits et des événemens; et cette espèce d'invraisemblance, quoique véritablement répréhensible, est bien moins grave et bien moins dangereuse, parce qu'elle n'est guère aperçue que par la réflexion.

1.° Comment et pourquoi Zamore vient-il à Los-Reyès? C'est la première chose qu'il doit nous apprendre en y arrivant : il n'en dit pas un mot.

Nous avons rassemblé des mortels intrépides,
Eternels ennemis de nos maîtres avides;
Nous les avons laissés dans ces forêts errans,
Pour observer ces murs bâtis par nos tyrans.
J'arrive, on nous saisit.

Ce n'est pas assez de dire, *j'arrive* : si le spectateur, content de voir Zamore, n'en demande pas davantage, le lecteur, un peu difficile, lui dira : Pourquoi arrivez-vous? Vous dites dans une des scènes suivantes :

Je cherche ici Gusman, *j'y vole pour Alzire.*

Mais comment venez-vous au hasard, au milieu de vos ennemis, dans une ville fortifiée, avec une suite de quelques amis? Comment venez vous de manière à *être saisi* en arrivant, sans pouvoir rendre aucune défense? Quel était votre dessein? Espériez-vous de vous cacher sous quelque déguisement? Aviez-vous quelque intelligence dans la ville? Y avait-il quelque entreprise formée, ou pour vous venger de Gusman, ou pour tirer Alzire de ses mains? Vous ne dites rien qui puisse même le faire supposer. Comment donc avez-vous quitté votre armée pour vous jeter en aveugle parmi vos plus cruels ennemis? Ce n'est pas même l'amour qui peut être le prétexte de tant d'imprudence : vous ignorez où est Alzire : vous le demandez vingt fois pendant tout le second acte : votre conduite n'est concevable en aucune manière.

Je ne connais point de réponse à ces objections : la faute est évidente, et ce n'est pas une faute légère.

2.° Il n'y a que deux ans que Zamore a sauvé la vie à Alvarez, lorsque ce généreux commandant, seul et sans secours, allait périr sous les coups des Américains. Alvarez s'est nommé, et Zamore, touché de la réputation de ses vertus, qui étaient la sauvegarde des opprimés, s'est jeté à ses pieds, lui a tenu un discours très-pathétique, et, deux ans après, il voit paraître ce vieillard vénérable, et ne se rappelle pas des traits qu'il a dû considérer avec tant d'attention et d'intérêt. Je veux qu'Alvarez ne

reconnaisse pas son libérateur que l'on croit mort ; mais comment Zamore ne reconnaît-il pas Alvarez ? Il est difficile de le supposer. La reconnaissance graduée rend la scène bien plus dramatique, j'en conviens ; mais c'est aux dépens de la vraisemblance.

3.° Elle est encore plus manifestement violée au quatrième acte, et de plusieurs manières. Gusman est vainqueur ; Zamore est en prison. La nuit vient, et le soldat qui a trouvé le moyen de le délivrer, l'amène devant Alzire, au même lieu où elle vient de parler à Gusman. Ici les invraisemblances sont accumulées : d'abord, comment le soldat qui a consenti à s'exposer au danger le plus éminent augmente-t-il si gratuitement ce danger en amenant Zamore de la prison dans le palais même de Gusman, au lieu de précipiter son évasion ? Comment Alzire elle-même expose-t-elle son amant à un péril si manifeste? Certainement elle ne doit avoir rien de plus pressé que de le savoir en sûreté; elle n'a pas d'autre dessein; et ce n'est pas là le cas de tout risquer pour une entrevue d'un moment. Ce n'est pas tout : Gusman vient de quitter Alzire. Où est-il dans cet instant ? Que fait-il ? On ne doit pas l'ignorer. Comment, après tout ce qui s'est passé, laisse-t-il à sa femme la liberté d'être seule dans la nuit et d'entretenir son amant ? Cette conduite est bien étrange, et un vers de la pièce la rend encore plus inexplicable. Dans le récit que fait la suivante d'Alzire de ce qui vient de se passer entre Zamore et le soldat, se trouve ce vers :

> Au palais de Gusman je le vois qui s'avance.

Et où est donc le lieu de la scène, si ce n'est pas dans ce même palais de Gusman et d'Alvarez, dans le palais du gouverneur ? Supposons encore qu'on ait mis palais au lieu d'appartement, qui était le mot propre ; mais alors comment Alzire, au milieu de la nuit, n'est-elle pas dans l'appartement de son époux?

Enfin, la plus forte peut-être de toutes ces invraisemblances, c'est la supposition que le conseil espagnol a pu consentir à laisser la vie à l'assassin d'un vice-roi du Pérou, à condition qu'il se ferait Chrétien. Le zèle des Espagnols pour leur religion n'était pas de cette nature, et n'allait pas jusque-là. Je ne connais pas de nation où l'on rachetât à ce prix un pareil attentat ; et si l'on se souvient combien les Espagnols faisaient peu de cas de la vie des Américains, cette supposition paraîtra encore plus inconcevable, et la seule excuse qu'elle puisse avoir, c'est qu'elle amène une très-belle scène.

Comment, dira-t-on, l'auteur a-t-il pu se permettre tant de fautes de cette importance? Le succès constant a répondu pour lui : c'est qu'au théâtre, les situations sont si fortes et si attachantes, que l'on ne songe guère à examiner comment elles sont amenées. Les acteurs pensent et parlent si bien dès qu'ils sont sur la scène, que l'on oublie tout le reste ; et le cœur est si ému, que la raison n'a pas le temps de faire une objection. C'est ce que Gresset a très-bien exprimé dans ces vers sur la tragédie d'*Alzire* :

> Aux règles, m'a-t-on dit, la pièce est peu fidèle.
> Si mon esprit contre elle a des objections,
> Mon cœur a des larmes pour elle :
> Le cœur décide mieux que les réflexions.

*Observations sur le style d'*Alzire.

> 1 . . . . Ces honneurs souverains
> Que la vieillesse *arrache* à mes débiles mains.

Cette expression ne me semble pas heureusement figurée : l'effet de la vieillesse est de faire tomber plutôt que d'*arracher*.

2 J'ai consumé *mon âge* au sein de l'Amérique.

J'ai consumé mes jours ou *ma vie* me paraîtrait meilleur et plus juste que *j'ai consumé mon âge*. Je ne crois pas même qu'on puisse employer ainsi ce mot d'*âge*, à moins qu'on ne le caractérise; par exemple, *j'ai consumé mon jeune âge*. *Age* signifie proprement une époque déterminée de la vie humaine : le sens particulier de ce mot se marque ordinairement par ceux qui l'accompagnent, par les circonstances personnelles, etc. Quand il n'a pas d'épithète, il se prend souvent pour la vieillesse : *appesanti par l'âge*, *éclairé par l'âge*. *Déshonorer mon âge*, dans la bouche d'un vieillard, est synonyme de *déshonorer ma vieillesse*, et *le feu de l'âge*, *la fraîcheur de l'âge*, désignent la jeunesse.

3 Et mes yeux sans regret quitteront la lumière,
S'ils vous ont vu régir, etc.

Cette construction n'est pas régulière en elle-même : on ne peut dire : *Je serai content si je vous ai vu;* il faut *quand je vous aurai vu*, parce que le futur du premier membre de la phrase, *je serai content si*, suppose un second futur, et nullement un prétérit. Cependant je ne sais si la précision poétique ne permet ou n'excuse pas au moins la construction dont Voltaire s'est servi, attendu que l'esprit suppose aisément un prétérit qui existera quand le premier futur sera devenu présent. L'esprit se reporte au temps où Alvarez pourra dire : *Je meurs content*, *mes yeux vous ont vu*, *etc.* Observez que les Latins disaient : *Si j'aurai vu*, *si videro*, et les Italiens, *si je verrai*, *si vedro*. C'est un avantage qui nous manque; nous sommes obligés de recourir au *quand* dans ces deux cas, et c'est un inconvénient, parce que la particule *quand* n'a pas essentiellement un sens conditionnel, comme *si*.

4 Mais *à mon nom*, *mon fils*, etc.

Petite négligence que cette répétition si proche : il eût été mieux de dire :

Mon fils, à mon seul nom, etc.

et même la phrase avait plus d'expression en retranchant le *mais*. Les remarques deviennent ici un peu minutieuses, parce que la scène, ainsi que toute la pièce, est supérieurement écrite.

5 J'y consens; mais songez *qu'il faut qu'ils soient* Chrétiens.

Par la même raison je remarquerai encore ces pronoms trop rapprochés, et un peu de dureté dans le vers qui suit :

Qu'il commande à sa *fille et force enfin* son choix.

6 Pour le vrai Dieu, Montèze a quitté ses faux dieux, etc.

A compter de ce vers, on en trouve huit de suite qui sont isolés et sans liaison. C'est un défaut sans doute, et les satiriques en ont fait grand bruit : des critiques auraient ajouté que ce défaut est rare dans l'auteur. Un style où il serait fréquent, où un grand nombre de vers tomberaient un à un, serait insupportable, quelque beau qu'il fût d'ailleurs :

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

7 Aurait rendu, comme eux, leur dieu même *haïssable*

C'est une faute de mesure. L'*h* est aspirée dans *haïssable*, comme dans *haïr*, *haine*, etc. L'auteur s'est cru permis de déroger à la loi; mais il n'y a point de force à violer la règle uniquement pour la violer; il y en a au contraire à l'observer, à moins que la violation ne vaille mieux que la règle, ce qui est très-rare.

8 Rends du monde aujourd'hui les bornes éclairées.

Rendre éclairées les bornes du monde est une phrase inélégante, en prose

comme en vers : d'abord c'est mettre inutilement deux mots au lieu d'un, puisque *éclairer les bornes* disait tout ; de plus, c'est mal parler que de dire *rendre éclairé*, *rendre connu*, etc., comme l'auteur l'a dit ailleurs. Ces participes sont mal placés avec le verbe *rendre* : je crois en avoir déjà rendu raison.

9 Protège de mes ans *la fin dure* et funeste.

La *fin dure* est une expression dure.

10 Qui percera ce cœur que l'on arrache *à lui* ?

En prose, il faudrait absolument *que l'on arrache à lui-même* : la poésie peut en dispenser.

11 Ah ! n'ensanglantez point le *prix* de la victoire.

On ne sait ce que veut dire ici *le prix de la victoire*. *Ensanglanter la victoire* disait tout : *le prix* est une cheville.

12 Quoi ! du calice amer d'un malheur *si durable*
Faut-il boire à longs traits *la lie insupportable*.

Boire le calice jusqu'à la lie est une expression familière et énergique : il s'en faut de beaucoup que l'auteur l'ait embellie en voulant l'ennoblir. *Le malheur durable* ne va point avec l'*amertume du calice*, et *la lie insupportable* est très-mauvais. Il n'y a pas deux autres vers semblables dans toute la pièce ; mais c'est ici un de ces endroits où Voltaire a vraiment mérité le reproche de philosopher mal à propos ; et ce monologue d'Alzire en est un des exemples les plus marqués. Il commence très-bien :

Quoi ! ce Dieu que je sers me laisse sans secours !
Il défend à mes mains d'attenter sur mes jours !
Ah ! j'ai quitté des dieux dont la bonté facile
Me permettait la mort, la mort mon seul asile.

Cela est beau ; car cela rentre dans la situation et dans le personnel d'Alzire. Mais elle ajoute :

Et quel crime est-ce donc devant ce Dieu jaloux,
De hâter un moment qu'il nous prépare à tous ?
Quoi ! du calice amer d'un malheur si durable
Faut-il boire à longs traits la lie insupportable !
Ce corps vil et mortel est-il donc si sacré ;
Que l'esprit qui le meut ne le quitte à son gré ?

Cela est mauvais de tout point, en philosophie comme en poésie, et souverainement déplacé dans la situation d'Alzire. Un Socrate, un Caton peut raisonner sur sa mort prochaine ; mais une amante au désespoir, près de voir son amant conduit au supplice, et débitant des argumens métaphysiques sur le suicide ! c'est un contre-sens dramatique, qui n'admet aucune excuse. L'auteur est d'ordinaire beaucoup plus adroit à faire entrer la morale dans son dialogue : ici la faute est si choquante, que l'on a toujours retranché ces quatre vers au théâtre ; mais ce n'est pas assez ; il faudrait aussi retrancher les suivans : *Ce peuple de vainqueurs*, etc., le tour en est plus vif, mais ce sont encore des sophismes sur le suicide, et Alzire sophiste est intolérable.

13 Tu veux donc *jusqu'au bout consommer* ta fureur !

Consommer ta fureur me paraît répréhensible : ces deux mots sont trop discordans pour passer à la faveur de l'ellipse (l'ouvrage de ta fureur). De plus, *consommer jusqu'au bout* est un pléonasme : en tout, le vers est mauvais ; mais il y en a tant de beaux dans cet immortel ouvrage !

SECTION VIII.

Zulime et Mahomet.

Comme il arrive aux poëtes les plus médiocres de rencontrer des sujets heureux, il arrive aux plus grands maîtres d'en choisir de plus ingrats, et c'est ainsi que le génie et la médiocrité peuvent se rapprocher quelquefois, malgré l'intervalle immense qui les sépare. On est alors presque également fâché de la méprise de l'un et de la bonne fortune de l'autre. On regrette d'un côté qu'un beau sujet soit tombé dans des mains trop faibles pour en tirer tout ce qu'il pouvait fournir; et de l'autre, qu'un beau talent se soit inutilement consumé en efforts qui pouvaient être bien mieux employés. C'est surtout au théâtre que cette erreur est plus fréquente et plus sensible, parce que tout y dépend, plus qu'ailleurs, de la première conception. L'on sait combien de fois Corneille se trompa dans le choix des sujets. Racine, plus heureux depuis qu'*Andromaque* eut fixé pour lui le moment de sa force, ne se méprit qu'une fois; encore n'est-il pas sûr qu'on doive lui reprocher *Esther*, qu'il composa pour Saint-Cyr, et non pour le théâtre, et que la postérité a consacrée comme un chef-d'œuvre de poésie. On peut s'étonner que Voltaire, dans une carrière de quarante-deux ans, depuis *Œdipe* jusqu'à *Tancrède*, ne se soit réellement mépris que deux fois, dans *Mariamne* et dans *Zulime*; car il ne faut pas compter *Artémire*, qui est la même chose que *Mariamne*, ni *Eriphyle*, puisqu'il ne s'était égaré que dans l'exécution, et qu'ensuite, en voyant mieux son sujet, il en a fait *Sémiramis*. Je ne parle pas non plus des pièces qui ont suivi *Tancrède*. Quand les ans ont épuisé la force productive, quand la nature fatiguée annonce au talent son déclin, il ne faut plus le juger; il faut excuser ce qu'il veut faire, et se souvenir de ce qu'il a fait.

Mais si *Mariamne* n'est pas une bonne tragédie, c'est du moins un ouvrage bien écrit: on y reconnaît la plume de Voltaire; elle est presque entièrement méconnaissable dans *Zulime*. Sujet, intrigue, caractère, conduite, versification, tout est également faible ou vicieux; c'est la seule éclipse totale qu'ait éprouvée cet astre dans tout l'éclat de son midi. Jamais Voltaire n'avait été plus brillant que dans *Alzire*, et l'on a peine à concevoir qu'il soit tombé de si haut jusqu'à *Zulime*. La pièce, toute d'invention, et roulant toute entière sur l'amour, peut faire penser qu'après *Zaïre* et *Alzire*, il croyait arriver au même succès en suivant à peu près la même route; mais on va voir combien il s'en faut qu'il y ait marché du même pas. Je m'arrêterai fort peu sur cette tragédie: un exposé très-court en rendra tous les défauts palpables, et il y a trop peu de beautés pour compenser l'espèce de chagrin qu'on éprouve à chercher un grand homme dans un ouvrage où on ne le trouve plus.

D'abord il s'est privé de l'avantage essentiel qu'il s'était procuré dans *Zaïre* et *Alzire*, de lier sa fable à l'histoire, et de placer le spectateur à une époque qui lui rappelle des souvenirs. C'est un point très-important dans la tragédie, et c'est à quoi doivent penser avant tout ceux qui traitent des sujets d'imagination. Bénassar, Zulime, Atide, Ramire, non-seulement nous sont inconnus, mais ne tiennent à rien que nous connaissions, et la scène est dans une petite ville ignorée, sur les côtes d'Afrique. On peut supposer que l'action se passe au dixième siècle, puisque Ramire prétend avoir des droits à la principauté de Valence, et qu'il parle de la délivrer des Maures, qui vers ce temps en étaient encore les maîtres. Au reste, il n'est rien autre chose ici qu'un esclave de Bénassar, schérif de Trémisène. Il l'a très-bien servi contre les Turcomans, qui se sont emparés de ses petits états; mais tandis que Bénassar fuyait d'un côté avec quelques troupes, Zulime sa fille a fui de l'autre avec Ramire, qu'elle aime et qu'elle veut épouser. Une Atide, esclave chrétienne, est à la fois l'amie

et la confidente de Zulime, et en secret l'épouse de Ramire. Tous trois sont retirés dans la forteresse d'Arzénie, avec une partie des soldats de Bénassar que Zulime s'est attachés. Le vieux schérif, indigné de la fuite de sa fille, arrive sous les murs d'Arzénie; et quoique Zulime y commande, la garnison n'ose en refuser l'entrée à Bénassar, qui vient accabler sa fille de reproches, et n'en obtient rien. Alors il s'adresse à Ramire lui-même, et lui redemande sa fille, en lui promettant de tout pardonner à ce prix. Ramire ne demande pas mieux que de lui rendre Zulime qu'il n'aime point, et qui, déjà irritée des refus de cet esclave, et commençant à soupçonner Atide, les a menacés tous deux de sa vengeance. Ramire, en revanche, demande à Bénassar d'assurer sa fuite avec Atide, et le vieillard le lui promet. Mais, dans le même temps, Atide, qui a trouvé le moyen de calmer sa rivale, et qui ne sait rien de ce qui se passe entre Ramire et Bénassar, a persuadé à Zulime de s'embarquer précipitamment pour les dérober tous au pouvoir de son père. Celui-ci, qui se croit trompé par Ramire, fait alors rentrer ses troupes, poursuit Atide et Zulime sur leurs vaisseaux, et, malgré la résistance de Ramire qui les défend avec une valeur désespérée, il est vainqueur et les fait tous prisonniers. Voilà les événemens qui remplissent les quatre premiers actes: il n'est pas possible de prendre le moindre intérêt à cette espèce d'*imbroglio* tragique, ni même d'en démêler les ressorts. Ce qu'il y a de plus clair, c'est la ressemblance de situation entre Roxane, Atalide et Bajazet, d'un côté, et de l'autre Zulime, Atide et Ramire. L'auteur en convient dans sa préface, et il ajoute: *Pour comble de malheur je n'avais point d'Acomat.* C'était sans doute une grande beauté de moins; mais le *comble du malheur*, c'est que tous ses personnages sont dans une situation misérablement passive. On sait dès le premier acte que Ramire est l'époux d'Atide: ainsi nulle espérance pour Zulime, dont les sacrifices et les fautes en pure perte ne peuvent ni rien produire ni rien promettre de satisfaisant. Il restait à porter de l'intérêt sur Atide et Ramire; mais la situation où le poëte les a mis n'en comporte aucun, ni pour leur personne que rien ne relève à nos yeux, ni pour leur danger, puisqu'il n'y en a jamais de réel. L'un et l'autre intérêt se trouvent au contraire réunis dans *Bajazet*: Atalide et son amant sont continuellement sous le glaive de Roxane, et le caractère terrible que le poëte lui a donné nous fait trembler pour eux. De plus, Bajazet, l'héritier d'un grand empire, l'ami d'Acomat et l'instrument d'une grande révolution, a du moins de quoi nous attacher à sa destinée, comme Atalide, prête à se sacrifier elle-même à tout moment aux intérêts et à la sûreté de celui qu'elle aime, a de quoi nous attacher à son amour. Mais qu'est-ce à nos yeux que l'esclave Ramire, qui a consenti, l'on ne sait comment, à fuir avec Zulime, étant déjà l'époux d'Atide? Que peut faire, que peut dire, que peut sacrifier cette Atide qui est déjà mariée? Tantôt elle dit à son époux de fuir avec Zulime; mais on sent trop que cela n'est pas même proposable, puisqu'il serait le dernier des hommes, s'il abandonnait sa femme; tantôt elle parle de se tuer, pour lui laisser la liberté d'en épouser une autre; mais ces sortes de menaces ne sont qu'une maniere de parler, quand il n'y a nulle raison de les effectuer; et où est le danger d'Atide et de Ramire? Il suffit d'entendre Zulime pour être entièrement rassuré sur leur vie: c'est le plus entier abandon de l'amour, de l'amitié, de la confiance. Elle éclate un moment contre l'ingratitude de Ramire; mais elle ne dit pas un mot qui la fasse croire véritablement capable d'une vengeance cruelle et sanglante; c'est même l'opposé de son caractère. Il s'ensuit que le héros de la pièce, Ramire, n'a autre chose à y faire qu'à s'occuper des moyens de se débarrasser d'une femme qui l'importune, et de s'enfuir avec la sienne. En bonne foi, est-ce là un canevas

tragique? Est-il possible que Voltaire ait cru voir là une tragédie? Dira-t-on que le danger peut venir de Bénassar? Mais le père est encore moins effrayant que la fille; c'est le meilleur des hommes; il se jette aux pieds du ravisseur de Zulime, et l'assure qu'il sera trop heureux de la reprendre de ses mains. Ramire l'assure de son côté qu'il l'a toujours respectée : Zulime, dit-il,

> . . . . est un objet sacré
> Que mes profanes yeux n'ont point déshonoré.

Il faut le croire; mais c'est dire avec une élégance très-décente une chose bien étrange dans une tragédie. Remarquons, en passant, les convenances du genre : dans ce qu'on appelle le comique larmoyant, un père, un vieillard redemandant sa fille à un séducteur, pourrait nous attendrir; dans un personnage tragique, dans un souverain, cette démarche a quelque chose d'avilissant; elle ressemble trop à l'humiliation et à la faiblesse.

Enfin, comment comprendre et expliquer le peu d'action qu'il y a dans cette pièce? Comment Bénassar croit-il qu'il ne dépend que de Ramire de lui rendre sa fille? Ramire est-il le maître de disposer d'elle? l'est-il de la forteresse? l'est-il des troupes de Zulime? Elle répète dix fois qu'elle seule commande dans la place, qu'elle seule dispose des portes, des soldats; que *la porte de la mer ne s'ouvre qu'à sa voix*. Comment donc Ramire se charge-t-il de la remettre entre les mains de son père? Comment Zulime, de son côté, précipite-t-elle son départ avec Atide, tandis que Ramire est avec Bénassar, tandis qu'elle n'a nulle certitude que Ramire soit prêt à la suivre, Ramire qui est tout pour elle? En vérité, rien de plus extraordinaire que ces quatre personnages courant pendant toute la pièce les uns après les autres, Bénassar après sa fille, Zulime après son amant, Ramire après sa femme, sans qu'on puisse deviner comment ni pourquoi, et ce qu'il y a de pis, sans qu'aucun d'eux soit dans le plus petit danger. C'est sans contredit une des plus mauvaises intrigues qu'on ait jamais imaginées.

Après l'issue du combat qu'on apprend à la fin du quatrième acte, les ressentimens de Bénassar victorieux pourraient mettre au moins Ramire en péril, si le vieillard ne reconnaissait lui-même que Ramire a respecté ses jours au milieu de la mêlée, et lui a conservé une vie qu'il avait déjà défendue contre les Turcomans. Ainsi Bénassar, sauvé deux fois par Ramire, ne peut pas ordonner sa mort. Il prend un parti tout opposé, et conforme à la bonté de caractère qu'il a fait voir dans toute la pièce. Il lui offre la main de Zulime; alors Ramire est obligé d'avouer qu'il est l'époux d'Atide; celle-ci tire un poignard et veut s'en percer, pour rendre à Ramire la liberté de reconnaître l'amour et les bienfaits de Zulime. Ramire, comme on s'y attend bien, l'en empêche; mais Zulime, à son tour, tire aussi son poignard et se frappe, et Ramire ne l'en empêche pas. Ce dénoûment n'a pas plus d'effet que le reste, parce que la mort d'un personnage qui n'a pas excité un grand intérêt ne saurait toucher le spectateur.

En général, la versification de cette pièce est extrêmement faible, souvent lâche, incorrecte et négligée. Il semble que les situations, les caractères, les mœurs manquant à l'auteur, il ait laissé sans aucun soin courir son style sur un sujet qui ne pouvait pas l'échauffer. Il y a dans le rôle de Zulime quelques traits de passion, quelques beaux vers, mais en très-petit nombre. A l'égard des fautes, elles s'offrent de tous côtés; c'est une raison pour n'en relever aucune, et je me hâte de quitter cette production si peu digne de Voltaire, et qu'on est bien étonné de trouver entre *Alzire* et *Mahomet*.

Mahomet est fait pour instruire tous les hommes, pour leur inspirer cette bienveillance mutuelle qui doit les rapprocher encore quand leur croyance les divise. Il apprend à détester le fanatisme, qui, une fois reçu

dans une âme pure, mais égarée par un esprit crédule et une imagination ardente, donne à l'homme pour le crime toute l'énergie qu'il aurait eue pour la vertu, comme le poison cause des convulsions plus violentes aux tempéramens robustes, comme le délire frénétique de la fièvre est plus terrible dans un corps vigoureux.

C'est moins sous ce point de vue d'utilité générale que l'auteur semblait préférer cette tragédie à toutes celles qu'il avait faites, qu'à cause du dessein qu'il y cachait et qu'on aperçut, de rendre le christianisme odieux. Je ferai voir ailleurs combien il s'était abusé dans ce projet; mais je n'examine ici que la pièce. Elle a d'assez grands défauts; mais les beautés de tout genre y prédominent tellement; elle est d'une telle force de conception morale et dramatique, que tous les connaisseurs s'accordent à la placer dans le premier rang des productions qui ont illustré la scène française. C'est une chose remarquable, que deux de nos plus étonnans chefs-d'œuvre dans la tragédie et dans la comédie, *Tartuffe* et *Mahomet*, avaient pour objet de démasquer l'hypocrisie, de faire voir tout le mal qu'elle peut faire, et d'en inspirer l'horreur. Molière l'a montrée telle qu'elle est dans la société; Voltaire l'a présentée jointe à la puissance et à la politique, les armes à la main, et les faisant passer dans celle du fanatisme. Un des plus beaux morceaux du *Tartuffe* est celui où Molière fait l'éloge de la piété chrétienne, de la vraie dévotion, et la distingue de celle qui n'en a que le masque. Cela n'empêcha pas que la pièce ne fut d'abord défendue, comme le fut de nos jours celle de *Mahomet*, parce que le zèle craignit les fausses interprétations; mais avec de fausses interprétations, on pourrait dénaturer tout, et l'autorité ne peut guère y avoir égard, sans avoir l'air de les adopter elle-même; ce qui est contraire à son but et la compromet dans l'opinion. La vraie morale de la tragédie de *Mahomet*, c'est que tout homme qui commande un crime au nom de Dieu, est à coup sûr un scélérat imposteur, puisque Dieu ne peut jamais commander un crime. Cette morale, qui ne saurait être dangereuse en elle-même, n'est raisonnablement susceptible d'aucune application à la religion révélée, puisqu'il n'y a jamais eu que les fausses religions qui aient commandé des crimes Je crois bien que ce fut surtout le nom de l'auteur qui fit accuser ses intentions; mais ce sont les choses qu'il faut juger, et non pas les intentions; tant pis pour lui s'il en avait de mauvaises dans *Mahomet*, lui qui, dans *Alzire*, venait de rendre un si éclatant hommage à la morale chrétienne. N'est-ce pas Voltaire qui avait fait dire à Zamore quand Gusman lui pardonne :

> Quoi donc! les vrais Chrétiens auraient tant de vertu !
> Ah! la loi qui t'oblige à cet effort suprême,
> Je commence à le croire, est la loi d'un Dieu même.

Certes, c'était une étrange et honteuse inconséquence de calomnier un moment après cette même loi qu'il appelle *la loi d'un Dieu*, et par la bouche d'un personnage qui, dans la situation où il parle, ne peut certainement qu'exprimer un sentiment qui doit alors être celui de la conscience de l'auteur et de tous les spectateurs. Je sais trop que depuis cette même inconséquence s'est clairement manifestée dans d'autres ouvrages du même auteur, et que, s'il la désavoua dans la préface de *Mahomet*, il s'en vanta depuis dans la société. Mais si l'auteur est tombé dans cette contradiction palpable et dans une foule d'autres du même genre, c'est un avantage de plus pour la vérité, d'avoir pour adversaires des hommes qui non-seulement n'ont jamais pu être d'accord entre eux sur quoi que ce soit, mais encore n'ont jamais pu s'accorder avec eux-mêmes.

Mahomet, représenté trois fois en 1741, d'abord ne produisit guère qu'un effet d'étonnement, et même en quelque sorte de consternation, sans doute à cause de la sombre et triste atrocité de la catastrophe. Il

parut n'être entendu et senti qu'à la reprise de 1751, et son succès a toujours augmenté, depuis que le grand acteur qui devinait Voltaire eut révélé toute la profondeur du rôle de Mahomet.

Les mêmes critiques qui ont reproché à l'auteur de *la Henriade* d'avoir fait de Jacques Clément ce qu'il était en effet, un homme crédule et trompé, un fanatique de très-bonne foi, ont encore insisté bien plus sur ce reproche, quand il a peint dans le jeune Séide la vertu la plus pure conduite par un fol enthousiasme de religion jusqu'au plus exécrable des forfaits. Ils ont dit que Voltaire *s'était brisé deux fois au même écueil*; que c'était dans des âmes perverses, dans des scélérats qu'il fallait peindre et rendre odieux l'abus de la religion. Oui, sans doute, dans l'hypocrite qui dicte le crime, mais non pas dans l'homme simple qui le commet. Il n'est pas bien étonnant en effet qu'un scélérat abuse de ce qu'il y a de plus sacré; mais ce qui frappe de terreur, c'est qu'un jeune homme plein d'innocence, de candeur et d'honnêteté, soit capable d'un assassinat, parce qu'élevé par un habile imposteur, il a été infecté, dès ses premières années, des poisons du fanatisme. Quand on entend ces vers de Séide :

A tout ce qu'ils m'ont dit je n'ai rien à répondre.
Un mot de Mahomet suffit pour me confondre.
Mais, quand il m'accablait de cette sainte horreur,
La persuasion n'a point rempli mon cœur.

et ceux-ci :

Mon esprit confus ne conçoit point encore
Comment ce Dieu si bon, ce père des humains,
Pour un meurtre effroyable a réservé mes mains.
. . . .
Mais avec quel courroux, avec quelle tendresse
Mahomet de mes sens accuse la faiblesse !
Avec quelle grandeur et quelle autorité
Sa voix vient d'endurcir ma sensibilité ?

Quel tableau plus effrayant et plus instructif que ce combat de la conscience contre la superstition ! Quel avertissement pour tous les hommes, et surtout pour ceux qui les gouvernent, d'être toujours en garde contre quiconque voudrait nous persuader que la religion peut jamais être autre chose que la sanction de cette morale universelle que Dieu a mise dans tous les cœurs ! Quand Séide dit ailleurs :

Si le ciel a parlé, j'obéirai sans doute;

tous les spectateurs lui crient du fond de leur âme : Non, le ciel n'a point *parlé* à Mahomet, puisque Mahomet t'ordonne un crime; mais il parle à ton cœur, puisque ton cœur te le défend. Quiconque ose parler aux hommes au nom de Dieu, et leur parle autrement que leur conscience, est un imposteur, et non pas un prophète. De quelque caractère qu'il soit revêtu, parût-il même faire des miracles, ne le crois pas : il ment à Dieu et aux hommes, puisqu'il ose démentir les principes de justice qui sont en nous, et que nous ne tenons pas de nous, mais de celui qui nous a créés, qui a créé notre intelligence, et l'a éclairée de lumières dont la source est dans son essence éternelle. Il est possible que des prestiges adroits abusent nos sens et notre ignorance ; il ne l'est pas que les ordres du Très-Haut soient en contradiction avec la morale qu'il a gravée dans notre âme ; il ne l'est pas qu'il désavoue par l'organe d'un mortel ce qu'il a écrit dans nos cœurs en caractères immortels ; il ne l'est pas, en un mot, que le cri de la conscience ne soit pas la voix de Dieu.

Après avoir reconnu la justesse de ses vues dans le rôle de Séide, il faut le suivre dans les autres personnages de la pièce, et d'abord dans le principal, celui du prophète des musulmans. Des critiques, apparemment fort

zélés pour la mémoire de ce fameux imposteur, se sont plaints avec amertume, et même avec indignation, qu'on lui fit commettre, dans la tragédie, des crimes dont l'histoire ne l'accuse point. C'est pousser loin le scrupule : n'était-il pas ambitieux et hypocrite? Avec ce double caractère, de quel crime n'est-on pas capable? L'essentiel était qu'il n'en commît aucun qui ne fût nécessaire, que ses forfaits fussent médités par la politique et amenés par les conjonctures, qu'il obéît à ses intérêts, et jamais à ses passions. Les passions conviennent à cette espèce de coupables sur qui doivent se porter la pitié des spectateurs et l'intérêt de la pièce : ici l'un et l'autre se réunissent sur Zopire et sur ses enfans. Les crimes de Mahomet devaient donc seulement être ennoblis par la grandeur de ses desseins et l'énergie de son caractère. Il fallait tempérer par l'admiration ce que l'horreur aurait eu de trop révoltant; c'était là ce que prescrivait l'entente du théâtre, et ce que le poëte a supérieurement exécuté.

On lit avec tant de distraction, et l'on juge avec tant de légèreté, qu'on lui a cent fois reproché, soit dans la conversation, soit même par écrit, de supposer gratuitement que Mahomet avait élevé Séide, comme Atrée a élevé Plisthène, pour le réserver au parricide. A quoi bon, a-t-on dit, cette atrocité sans motif? Mais il n'y en a pas un mot dans la pièce. Cette atrocité convient au caractère d'Atrée; il hait, il est dominé par la haine, il ne respire que la vengeance; mais Voltaire savait trop bien que jamais un homme qui aurait d'autres passions que son intérêt, ne serait l'auteur et le chef d'une révolution opérée par la fourbe et par la force. La conduite de Mahomet est entièrement dirigée par les circonstances où il se trouve. Comment, en effet, et pourquoi aurait-il conçu de si loin ce projet si peu vraisemblable de faire périr le père par le fils? Quand il parvient, moitié par la terreur, moitié par la séduction, à être reçu dans la Mecque, il ne songe pas même encore à rien attenter contre Zopire. Il se flatte de le gagner, et il en a les moyens : les deux enfans de Zopire sont entre ses mains, et c'est un puissant motif pour leur père, à qui Mahomet propose de l'associer à son élévation, de lui rendre son fils et d'épouser sa fille. De telles offres sont séduisantes : Zopire s'y refuse; il se montre l'implacable ennemi de Mahomet; il est à craindre; il est le schérif de la Mecque et le chef du sénat. La trève a été conclue malgré lui; mais il travaille à la rompre : il est près d'en venir à bout; il faut donc le perdre. La force ouverte ne peut être ici mise en usage : Mahomet n'a près de lui qu'une suite peu nombreuse, et, de plus, il ne veut pas se rendre odieux par un assassinat. Il lui faut un de ces crimes dont le principe soit caché aux hommes, et que la superstition et la crédulité puissent attribuer à la vengeance céleste. C'est précisément la situation des chefs de la Ligue, qui avaient besoin, contre Henri III, d'un assassin qui pût passer pour un martyr.

Voici comme l'auteur développe ce mystère d'iniquité entre Mahomet et Omar :

Zopire périra.

OMAR.

Cette tête funeste,
En tombant à tes pieds, fera fléchir le reste.
Mais ne perds point de temps.

MAHOMET.

Mais, malgré mon courroux,
Je dois cacher la main qui va *lancer* les coups,
En détournant de moi les soupçons du vulgaire.

OMAR.

Il est trop méprisable.

MAHOMET.

Il faut pourtant lui plaire,
Et j'ai besoin d'un bras qui, par ma voix conduit,
Soit seul chargé du meurtre et m'en laisse le fruit.

OMAR.

Pour un tel attentat je réponds de Séide.

MAHOMET.

De lui?

OMAR.

C'est l'instrument d'un pareil homicide.
Otage de Zopire, il peut seul aujourd'hui
L'aborder en secret, et te venger de lui.
Tes autres favoris, zélés avec prudence,
Pour s'exposer à tout ont trop d'expérience.
Ils sont tous dans cet âge où la maturité
Fait tomber le bandeau de la crédulité.
Il faut un cœur plus simple, aveugle avec courage,
Un esprit amoureux de son propre esclavage.
La jeunesse est le temps de ces illusions;
Séide est tout en proie aux superstitions;
C'est un lion docile à la voix qui le guide.

Tels sont les conseils d'Omar, que les circonstances ne rendent que trop plausibles pour Mahomet. Il est certain que nul ne peut, plus facilement que Séide, exécuter ce meurtre, et n'est plus propre à remplir toutes les vues de son abominable maître : celui-ci hésite d'abord, et se détermine bientôt. On peut juger maintenant entre Voltaire et ses critiques; on peut décider s'il est vrai que Mahomet commande un parricide inutile.

Non, Voltaire n'a point ici poussé l'horreur trop loin : il l'a même sagement restreinte. Il a cru devoir adoucir le tableau du fanatisme; s'il l'eût montré tel que l'histoire nous l'a plus d'une fois présenté, on ne l'aurait pas supporté sur la scène. Séide du moins ne sait pas que Zopire est son père, et quand il l'apprend, il déteste son crime, et ne supporte la vie que dans l'espoir de se venger du monstre qui l'a trompé. Mais dans l'histoire des guerres civiles, excitées sous le prétexte de la religion, il n'est pas sans exemple que des fils se soient armés contre leurs pères, et des pères contre leurs fils.

Une des scènes où Voltaire a le mieux développé le caractère de Mahomet, ses vastes desseins et sa profonde politique, c'est la conversation entre lui et Zopire; et plus elle est admirée des connaisseurs, plus elle a fait déraisonner les critiques. Ils ont avancé que Mahomet ne pouvait, sans une imprudence inexcusable, s'ouvrir ainsi tout entier devant un ennemi; mais ils se sont bien gardés de dire un mot des motifs péremptoires qui le justifient pleinement, et je les ai déjà indiqués. Oui, sans doute, si la conduite de Mahomet n'était pas conforme à toutes les probabilités morales et politiques, le magnifique tableau qu'il expose aux yeux de Zopire ne serait qu'une jactance indiscrète, et ses détails sublimes ne seraient qu'une faute brillante. Mais je l'ai fait remarquer plus d'une fois : ce ne sont pas là de ces fautes que commet un grand maître, et Racine et Voltaire n'y sont jamais tombés. Ce dernier a souvent plié les incidens à ses combinaisons dramatiques, mais jamais la vérité des caractères : ces sortes de méprises sont trop graves et trop dangereuses. Mahomet manifeste toute l'étendue de ses projets et de ses espérances à Zopire; d'abord, parce qu'il a de quoi lui en imposer, et ensuite, parce qu'après l'avoir ébloui, il a de quoi le subjuguer par le plus puissant de tous les liens, par celui de la nature. Il est le maître de la destinée de deux enfans que Zopire croit avoir perdus; il lui montre l'alternative de les recouvrer ou de les perdre

pour jamais. Zopire préfère à tout ses principes et sa patrie : mais Mahomet devait-il s'y attendre? tous deux font ce qu'ils doivent faire, et cette scène mérite les plus grands éloges sous ce double rapport ; l'ambition y étale tout ce qu'elle a de plus grand, et toute cette grandeur échoue contre le devoir et la vertu. C'est à la fin de cette entrevue que l'avantage balancé jusque-là, comme il devait l'être pour l'effet théâtral, entre Mahomet et Zopire, demeure tout entier à ce dernier, comme il le fallait pour l'effet moral, et que l'homme droit et incorruptible, le citoyen intègre et courageux, l'emporte sur le politique oppresseur et le conquérant coupable. Enfin, ce qui achève d'enlever l'admiration, c'est le dialogue toujours adapté aux caractères et à la progression de la scène : nombreux et plein quand chacun des deux déploie diversement son âme et ses principes; serré et pressant quand il faut en venir au dernier résultat. Le langage de l'un est imposant, menaçant, superbe : c'est le crime, joint au génie, qui cherche à se rehausser par de grands intérêts : le langage de l'autre est simple, ferme et animé; c'est la vérité qui repousse les prestiges, c'es l'indignation d'une âme vertueuse.

ZOPIRE.

Quel droit as-tu reçu d'enseigner, de prédire,
De porter l'encensoir, et d'affecter l'empire?

MAHOMET.

Le droit qu'un esprit vaste et ferme en ses desseins
A sur l'esprit grossier des vulgaires humains.

C'est la meilleure réponse de l'ambition ; mais observons qu'elle ne saurait se passer de succès, et que la vertu n'en a pas besoin. Chacun de ces monstres que nous avons vus monter trop tard sur l'échafaud où avaient péri leurs victimes (et que d'ailleurs je ne prétends comparer à Mahomet qu'en qualité de scélérats) devait alors se dire au fond du cœur : Ma folle ambition m'a bien trompé. Mais un Malesherbes, sur le même échafaud, pouvait encore se dire, en régardant le ciel : J'ai pris le meilleur parti; j'ai fait mon devoir.

ZOPIRE.

Va vanter l'imposture à Médine où tu règnes,
Où tes maîtres séduits marchent sous tes enseignes,
Où tu vois tes égaux à tes pieds abattus.

MAHOMET.

Des égaux! dès long-temps Mahomet n'en a plus.
Je fais trembler la Mecque, et je règne à Médine.
Crois-moi, reçois la paix, si tu crains ta ruine..

ZOPIRE.

La paix est dans ta bouche, et ton cœur en est loin.
Penses-tu me tromper?

MAHOMET.

Je n'en ai pas besoin.
C'est le faible qui trompe, et le puissant commande.
Demain j'ordonnerai ce que je te demande;
Demain je puis te voir à mon joug asservi :
Aujourd'hui Mahomet veut être ton ami.

ZOPIRE.

Nous amis! nous! cruel! ah! quel nouveau prestige!
Connais-tu quelque dieu qui fasse un tel prodige?

MAHOMET.

J'en connais un puissant, et toujours écouté,
Qui te parle avec moi.

ZOPIRE.

Qui?

MAHOMET.

La nécessité,
Ton intérêt.

ZOPIRE.

Avant qu'un tel nœud nous rassemble,
Les enfers et les cieux seront unis ensemble.
L'interêt est ton dieu, le mien est l'équité :
Entre ces ennemis il n'est point de traité.
Quel serait le ciment, réponds-moi si tu l'oses,
De l'horrible amitié qu'ici tu me proposes ?
Réponds : Est-ce ton fils que mon bras te ravit ?
Est-ce le sang des miens que ta main répandit ?

MAHOMET.

Oui, ce sont tes fils même ; oui, connais un mystère
Dont seul dans l'univers je suis dépositaire.
Tu pleures tes enfans : ils respirent tous deux.

Avec quel art cette transition naturelle, fondue dans un dialogue contrasté, amène la proposition qui est le principal objet de la scène !

ZOPIRE.

Ils vivraient ! Qu'as-tu dit ? O ciel ! ô jour heureux !
Ils vivraient ! C'est de toi qu'il faut que je l'apprenne !

MAHOMET.

Elevés dans mon camp, tous deux sont dans ma chaîne.

ZOPIRE.

Mes enfans dans tes fers ! ils pourraient te servir !

MAHOMET.

Mes bienfaisantes mains ont daigné les nourrir.

ZOPIRE.

Quoi ! tu n'as point sur eux étendu ta colère !

MAHOMET.

Je ne les punis point des fautes de leur père.

ZOPIRE.

Achève, éclaircis-moi, parle : quel est leur sort ?

MAHOMET.

Je tiens entre mes mains et leur vie et leur mort.
Tu n'as qu'à dire un mot, et je t'en fais l'arbitre.

ZOPIRE.

Moi, je puis les sauver ! A quel prix ! à quel titre ?
Faut-il donner mon sang ? faut-il porter leurs fers ?

MAHOMET.

Non, mais il faut m'aider à tromper l'univers.
Il faut rendre la Mecque, abandonner ton temple,
De la crédulité donner à tous l'exemple,
Annoncer l'Alcoran aux peuples effrayés,
Me servir en prophète, et tomber à mes pieds.
Je te rendrai ton fils et je serai ton gendre.

ZOPIRE.

Mahomet, je suis père, et je porte un cœur tendre.
Après quinze ans d'ennuis, retrouver mes enfans,
Les revoir et mourir dans leurs embrassemens,
C'est le premier des biens pour mon âme attendrie.
Mais s'il faut à ton culte asservir ma patrie,
Ou de ma propre main les immoler tous deux,
Connais-moi, Mahomet, mon choix n'est pas douteux.
Adieu.

Cette scène d'un genre et d'un ton si neuf, ce dialogue semé de traits sublimes, est du nombre de ces beautés originales, dont le génie de Vol-

taire aurait étonné celui de Racine. Elle était d'autant plus difficile à faire, qu'elle offrait à peu près la même situation et le même contraste qu'une très-belle scène du premier acte entre Zopire et Omar. Il fallait donc que le poëte eût assez de ressources pour ne pas se ressembler, et assez de force pour se surpasser; il fallait que la grandeur de Mahomet ne fût pas celle d'Omar, et qu'elle fût très-supérieure : c'est à ces sortes d'épreuves que l'on reconnait le grand talent. Omar aussi est imposant; mais il y a entre Mahomet et lui la différence qui doit se trouver entre le disciple et le maître : on l'aperçoit dès qu'on les a entendus tous les deux : l'un a de la jactance et du faste ; il étale de brillans lieux communs ; il prodigue les maximes de morale : on voit que sa grandeur est empruntée, qu'il est fier d'être le ministre de Mahomet, et qu'il répète la leçon qu'il a apprise :

Je veux te pardonner.
Le prophète d'un dieu, par pitié pour ton âge,
Pour tes malheurs passés, surtout pour ton courage,
Te présente une main qui pouvait t'écraser,
Et j'apporte la paix qu'il daigne proposer.

Et quand Zopire lui rappelle la basse origine de Mahomet, il répond :

A tes viles grandeurs ton âme accoutumée
Juge ainsi du mérite, et pèse les humains
Au poids que la fortune avait mis dans tes mains.
Ne sais-tu pas encore, homme faible et superbe,
Que l'insecte insensible, enseveli sous l'herbe,
Et l'aigle impérieux qui plane au haut du ciel,
Rentrent dans le néant aux yeux de l'Eternel?
Les mortels sont égaux ; ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait leur différence.
Il est de ces esprits favorisés des cieux,
Qui sont tout par eux mêmes, et rien par leurs aïeux.
Tel est l'homme, en un mot, que j'ai choisi pour maître
Lui seul dans l'univers a mérité de l'être.
Tout mortel à sa loi doit un jour obéir,
Et j'ai donné l'exemple aux siècles à venir.

Ce langage a de la pompe et de l'éclat; mais Mahomet, dès les premiers mots, est bien au-dessus :

Si j'avais à répondre à d'autres qu'à Zopire,
Je ne ferais parler que le Dieu qui m'inspire.
Le glaive et l'Alcoran, dans mes sanglantes mains,
Imposeraient silence au reste des humains.
Ma voix ferait sur eux les effets du tonnerre,
Et je verrais leurs fronts attachés à la terre.
Mais je te parle en homme et sans rien déguiser;
Je me sens assez grand pour ne pas t'abuser.
Vois quel est Mahomet ; nous sommes seuls, écoute.
Je suis ambitieux ; tout homme l'est sans doute ;
Mais jamais roi, pontife, ou chef, ou citoyen ;
Ne conçut un projet aussi grand que le mien.

Ne craignant point de se faire voir tel qu'il est, et se justifiant autant qu'il est possible par la hauteur de ses pensées, il montre au premier coup d'œil l'homme extraordinaire ; et quand il a détaillé son plan, l'imagination subjuguée ne peut lui refuser un tribut d'admiration. Mais lorsqu'ensuite, on voit les moyens affreux dont il a besoin pour remplir les projets de son ambition, il n'y a personne qui, en écoutant sa conscience, ne préférât les vertus et les malheurs de Zopire aux crimes heureux de Mahomet. Ainsi l'auteur remplit à la fois l'objet de la scène et celui de la morale. La

perspective théâtrale est pour Mahomet; le sentiment de la justice est pour Zopire.

Rousseau, dans sa *Lettre sur les spectacles*, a fait un très-bel éloge de cette fameuse scène, et je suis sûr qu'on me saura gré de le rapporter.

« Cette scène est conduite avec tant d'art, que Mahomet, sans se démentir, sans rien perdre de la supériorité qui lui est propre, est pourtant *éclipsé* (1) par le simple bon sens et l'intrépide vertu de Zopire. Il fallait un auteur qui sentît bien sa force pour oser mettre vis-à-vis l'un de l'autre deux pareils interlocuteurs. Je n'ai jamais ouï faire de cette scène en particulier tout l'éloge dont elle me paraît digne. Je n'en connais pas une au théâtre français où la main d'un grand maître soit plus sensiblement empreinte, et où le sacré caractère de la vertu l'emporte plus sensiblement sur l'élévation du génie ».

Plus ce jugement est motivé et réfléchi, plus il est singulier que Rousseau, dans le même endroit, se soit évidemment mépris sur un autre rôle de cette même tragédie, qui paraît avoir attiré son attention. Il se souvient d'avoir trouvé d'*abord plus de chaleur et d'élévation* dans la scène d'Omar avec Zopire que dans celle de Zopire avec Mahomet; *il prenait cela pour un défaut*; mais *en y pensant mieux*, *il a bien changé d'opinion. Omar*, dit-il, *est emporté par son fanatisme; mais Mahomet n'est pas fanatique, c'est un fourbe.* Ici Rousseau se trompe en tout: Omar n'est pas plus *fanatique* que Mahomet; il est tout aussi *fourbe* que lui; il est dans la confidence intime de tous les artifices, de toute l'hypocrisie de son maître, et son rôle entier en est la preuve. Sans perdre du temps à citer ce qui est connu, je n'ai besoin que de vous rappeler, Messieurs, les vers d'Omar que j'ai rapportés ci-dessus, où il conseille à Mahomet de choisir Séide pour se défaire de Zopire. Il y a plus: avec un peu de réflexion, Rousseau aurait compris que Mahomet ne pouvait pas avoir un *fanatique* pour confident. Comment pourrait-il développer la noire profondeur de sa politique, si ce n'est avec un homme qui est dans son secret, qui est son complice, et non sa dupe? Il parle en prophète à Séide, à Palmire, à tous les chefs de son parti; mais c'est à Omar qu'il dit en finissant la pièce:

Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu.

Cette méprise et celles que j'ai relevées ailleurs sur *le Misanthrope*, et beaucoup d'autres de la même espèce, prouvent que Rousseau sortait de sa sphère de ses connaissances quand il parlait de l'art dramatique, dont il n'avait aucune idée.

Quant à la manière dont il explique sa première opinion et les motifs qui l'en ont fait revenir, il y a du vrai et du faux. Omar *a plus de chaleur* en parlant à Zopire: oui, parce qu'il s'exprime en enthousiaste; mais cet enthousiasme est factice, et c'est ce que Rousseau n'a pas aperçu. Mahomet a cette même *chaleur*, et la porte encore plus loin quand il joue l'inspiré pour commander un meurtre à Séide de la part de Dieu. Ce morceau est un de ceux qu'on applaudit le plus au théâtre, et on ne l'admire pas moins à la lecture. Jamais la fourbe et l'hypocrisie n'ont été plus adroites ni plus éloquentes. Le poëte a senti qu'il faut à un prédicateur de fanatisme tout le feu de l'imagination pour enflammer celle des autres, qu'il faut affecter le langage d'une tête exaltée pour tourner une tête faible.

Je ne crois pas qu'Omar ait *plus d'élévation* que Mahomet; il est, comme je l'ai dit, plus magnifiquement sentencieux, parce qu'il veut éblouir, et Rousseau lui-même reconnaît que Mahomet doit être *moins brillant*, *par cela même qu'il est plus grand et qu'il sait mieux discerner les hommes*. Cette

(1) *Éclipsé* est trop fort: il est vaincu.

différence est bien démêlée ; mais *si Mahomet est plus grand*, comment Omar *aurait-il plus d'élévation ?* Rousseau se contredit, parce qu'il veut expliquer des effets dont il n'a pas vu la cause. Dans le fait, l'*élévation* du style comme celle des idées, est au plus haut degré dans le plan de révolution que Mahomet expose à Zopire, et ces deux vers seuls :

Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers,
Il faut un nouveau dieu pour l'aveugle univers....

sont bien d'un autre auteur que toute la vieille morale d'Omar sur l'égalité primitive de tous les hommes aux yeux de l'Eternel, morale d'ailleurs aussi mal appliquée chez lui en théorie qu'elle l'a été chez nous en pratique ; ce qui est bien autrement insensé. Je ne vois qu'un reproche à faire à l'auteur sur le rôle de Mahomet ; c'est de l'avoir fait amoureux. Cet amour a beaucoup d'inconvéniens et aucun avantage ; d'abord il ne produit rien dans la pièce ; il n'influe pas même sur le choix que Mahomet fait de Séide ; de plus grands intérêts que celui d'une rivalité d'amour déterminent et doivent déterminer un homme tel que lui à se servir de ce jeune prosélyte pour un crime secret, et à le perdre ensuite. On peut croire que le seul motif de l'auteur était de faire de cet amour une sorte de punition pour Mahomet, qui n'en éprouve point d'autre. Il dit au troisième acte, après la scène avec Palmire :

Quoi ! sa naïveté, confondant ma fureur,
Enfonce innocemment le poignard dans mon cœur.

Il dit au cinquième, quand Palmire s'est tuée :

Je me vois arracher le seul prix de mon crime....
Vainqueur et tout-puissant, c'est moi qui suis puni.

C'est une espèce de satisfaction que le poëte veut donner au spectateur ; mais elle est trop illusoire. Il y a des caractères pour qui l'amour ne peut être ni un bonheur ni un malheur bien réel, et Mahomet est de ce nombre, du moins tel qu'il s'est montré dans la pièce. On ne saurait supposer que l'amour tienne une grande place dans une âme occupée de tant d'intérêts si différens, et noircie de tant de projets atroces. Il nous dit au second acte :

Tu sais assez quel sentiment vainqueur
Parmi mes passions règne au fond de mon cœur.
Chargé du soin du monde, environné d'alarmes,
Je porte l'encensoir, et le sceptre, et les armes.
Ma vie est un combat, et ma frugalité
Asservit la nature à mon austérité.
J'ai banni loin de moi cette liqueur traîtresse
Qui nourrit des humains la brutale mollesse.
Dans des sables brûlans, sur des rochers déserts,
Je supporte avec toi l'inclémence des airs.
L'amour seul me console : il est ma récompense,
L'objet de mes travaux, l'idole que j'encense,
Le dieu de Mahomet ; et cette passion
Est égale aux fureurs de mon ambition.

Il a beau le dire, je n'en crois pas un mot. Quoi ! *l'amour est l'objet de ses travaux !* C'est pour *l'amour* qu'il veut *changer la face du monde !* Quelle idée ! César aimait, je crois, les femmes autant qu'un autre, et certainement jamais elles n'ont été l'*objet de ses travaux*. On ne voit pas même qu'elles lui aient jamais fait commettre une faute ; et la plus belle, la plus séduisante de toutes les femmes de son temps, Cléopâtre, qui n'était déjà plus jeune lorsqu'Antoine fit tant d'extravagances pour elle ; Cléopâtre, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, ne put retenir César au-

près d'elle. Cette passion dont parle ici Mahomet ne peut être autre chose que l'amour asiatique, l'amour tel qu'il est dans un harem; et celui-là, qui peut corrompre et efféminer le vulgaire des despotes, ne saurait mener bien loin un politique, un conquérant, un législateur. Un vers qui suit ceux que je viens de citer les dément tous, et révèle le caractère de Mahomet :

Je préfère en secret Palmire à mes épouses.

Assurément cette *préférence* ne peut pas le tourmenter beaucoup : tout ce qu'on en peut conclure, c'est que Palmire etait peut être plus jeune et plus jolie. Ainsi, quand il la perd, ce n'est tout au plus qu'une odalisque de moins, et l'on sait qu'un prophète conquérant ne manque pas de jeunes favorites.

D'ailleurs, on n'aime point que Mahomet, après cette entrée pompeuse annoncée avec tant d'éclat, commence par nous entretenir de son goût pour une jeune fille innocente : ce n'est pas là ce qu'on attend de lui. Ce goût peut être fort naturel, et pourrait, dans un autre espèce d'ouvrage, avoir beaucoup de vérité ; mais ce n'est pas de la vérité tragique. Au reste, si cet amour n'est bien placé ni comme moyen ni comme effet, le poëte l'a traité avec assez d'art pour le faire supporter. Mahomet n'en parle pas même à Palmire, et lorsqu'au quatrième acte il lui fait entendre qu'elle peut aspirer au rang de son épouse, il ne s'explique point en amant, mais en maître qui veut bien honorer son esclave. Ce langage était le seul convenable ; tout autre aurait trop abaissé Mahomet, et c'est ainsi que le goût sert à couvrir dans l'exécution ce qui est défectueux dans le plan. Mais ce qui est bien plus louable, ce qui est d'un art profond, c'est que Mahomet, dans l'instant même où il paraît le plus blessé de l'aveu que lui fait Palmire de son amour pour Séide, non-seulement étouffe et cache son dépit, mais prend sur-le-champ son parti en homme qui sait profiter de tout, et se sert de cet amour de Palmire pour encourager Séide au meurtre qu'il va lui commander. On reconnaît là Mahomet tout entier.

L'inceste était pour nous le prix du parricide !

dit Palmire au quatrième acte, lorsqu'elle est détrompée. Ce vers contient toute l'intrigue de la pièce, et le nœud de cette intrigue abominable était digne d'être formé dans l'âme de Mahomet.

Qu'on juge, sur cet exposé fidèle, de la prétendue ressemblance de Mahomet avec Atrée, qui égorge Plisthène dont il fait boire le sang à Thyeste : Quelle distance d'une atrocité froide et gratuite, empruntée de la Fable, à la combinaison d'un plan comme celui de Mahomet, que Voltaire ne doit qu'à lui !

Le comble de l'art, c'est de combiner le dernier degré d'horreur que la tragédie puisse comporter avec l'intérêt qu'elle doit produire, de soulager le cœur après l'avoir déchiré, de faire succéder les larmes de l'attendrissement à l'épouvante et à la douleur ; et Voltaire est parvenu, dans le quatrième acte de *Mahomet*, à ce degré au-delà duquel il n'y a rien. Comment retracer ici ce tableau qui ne peut être supporté que dans l'optique de la scène ? Il est horrible à la réflexion, il ne montre qu'un malheureux vieillard, un père égorgé par son fils, et venant expirer dans les bras de ses deux enfans, dont l'un a porté les coups, et dont l'autre les a conduits. Notre imagination ne nous présenterait que le sang de Zopire, et nous ne pouvons pas voir ici les larmes amères de Séide et de Palmire dans les remords et le désespoir, et les larmes plus douces, les larmes paternelles de Zopire retrouvant ses deux enfans, et jouissant de leur repentir jusque dans le sein de la mort. Le théâtre peut seul mêler toutes ces impressions différentes, et les tempérer l'une par l'autre. Qu'il nous suffise de reconnaître, pour la gloire du poëte, que l'énergie du style est

égale à la force de la situation : c'est le plus grand éloge possible. Chaque vers a été fait pour la scène ; les combats de Séide avant le crime, l'innocente cruauté de Palmire qui l'y encourage malgré elle, comme il le commet malgré lui; le récit affreux qu'il en fait, son délire effrayant, les détails du meurtre, tout est d'une beauté qui fait frémir. On admire avec effroi cet art vraiment infernal que Mahomet emploie à régler toutes les circonstances de l'assassinat comme celles d'un acte religieux :

De ce grand sacrifice ainsi l'ordre est réglé :
Il le faut de ma main traîner sur la poussière.
De trois coups dans le sein lui ravir la lumière,
Renverser dans son sang cet autel dispersé.

Le monstre ne s'en est pas rapporté à l'aveugle fureur du meurtrier; il a voulu mesurer les coups comme ceux d'un sacrificateur; il a voulu qu'il eût toujours le ciel présent à la pensée en commettant un crime digne de l'enfer : c'est le sublime de la scélératesse hypocrite.

Le cœur est brisé quand Séide rentre sur la scène les mains sanglantes, l'œil égaré, les genoux tremblans, demandant où est Palmire qui est devant lui et qui lui parle ; elle s'écrie :

Qu'as-tu fait ?

SÉIDE.

Moi ! je viens d'obéir.

C'était le mot nécessaire, le mot unique, celui que Séide doit prononcer, parce que c'est le seul qui l'excuse à ses propres yeux et aux yeux du spectateur. L'infortuné n'a porté qu'un seul coup :

J'ai voulu redoubler : ce vieillard vénérable
A jeté dans mes bras un cri si lamentable !...

Ce cri, qui va jusqu'au fond de notre cœur, qui nous poursuit comme il poursuit Séide, est un des plus douloureux que la tragédie ait fait entendre sur la scène ; et voici un regard de Zopire qui ne l'est pas moins :

Ah ! si tu l'avais vu, le poignard dans le sein,
S'attendrir à l'aspect de son lâche assassin !
Je fuyais : croirais-tu que sa voix affaiblie,
Pour m'appeler encore, a ranimé sa vie ?
Il retirait ce fer de ses flancs malheureux ;
Hélas ! il m'observait d'un regard douloureux.
Cher Séide ! a-t-il dit, infortuné Séide !

Quels vers ! quelle peinture ! Non, jamais l'imagination dramatique ne peut aller plus loin, et cette horreur ne passe point le but, parce que la pitié s'y mêle, parce que les pleurs coulent avec le sang, parce qu'il est impossible de ne pas plaindre Séide en détestant son forfait, enfin parce que le pathétique est au comble à ce vers :

Frappez vos assassins !... J'embrasse mes enfans.

Il n'existe au théâtre qu'une situation qu'on puisse comparer à celle-là, celle du cinquième acte de *Rodogune*. La combinaison en est encore plus forte, il est vrai ; mais aussi les ressorts en sont forcés ; la terreur est égale, mais le pathétique est bien moindre, et la raison en est simple. Dans *Rodogune*, c'est le crime qui est puni : ici c'est la nature et la vertu qui sont immolées, sans qu'on puisse avoir moins de compassion pour l'assassin que pour les victimes. Le fanatisme seul pouvait donner ce résultat, et c'en est assez pour apprécier la conception de cet ouvrage, qui est également forte pour l'objet moral et pour l'effet dramatique.

Il est vrai que, si l'ensemble appartient à Voltaire, cet acte est imité en partie d'un drame anglais qui certainement lui en a donné l'idée, comme

Othello lui avait donné celle de *Zaïre*, comme le spectre d'Hamlet lui donna celle de *Sémiramis*. La situation de Zopire embrassant son fils dans son meurtrier, et lui pardonnant sa mort, est celle de l'oncle du jeune Barnewelt, dans la pièce de Lillo, intitulée *le Marchand de Londres*. On doit même convenir que la scène anglaise, dans la proportion du genre, n'est guère inférieure, pour l'exécution, à celle du poëte français. Mais il faut avouer que Voltaire, en revendiquant ces sortes de crimes pour la tragédie, qui seule peut les relever, les a remis à leur véritable place.

Après le prodigieux effet de ce quatrième acte, on doit s'attendre que l'auteur ne peut que baisser dans le cinquième. Ce dernier laissait peu de matière; tous les grands nœuds de l'intrigue sont coupés. Le crime est consommé, Mahomet démasqué : on ne peut plus attendre que la punition du scélérat, et le choix du sujet la rendait impossible; l'histoire de Mahomet était trop connue pour qu'il fût permis de la démentir. Ce n'est pas ici l'heureuse progression que nous avons remarquée dans le cinquième acte d'*Alzire*, dans celui d'*Adélaïde*, et surtout dans celui de *Zaïre*. Bien des sujets ne comportent pas cette progression, qui en elle-même est une perfection plutôt qu'une loi. Mais d'ailleurs le dénoûment est défectueux ici par d'autres endroits, et surtout par le moyen qu'a imaginé l'auteur pour assurer l'impunité et le triomphe de Mahomet. Il est d'abord dans le plus pressant danger; il n'a autour de lui qu'un petit nombre de ses chefs, Omar vient lui dire que tout est découvert, que le peuple est soulevé et furieux :

> On déteste ton dieu? tes prophètes, ta loi,
> Ceux même qui devaient, dans la Mecque alarmée,
> Faire ouvrir cette nuit la porte à ton armée,
> De la fureur commune *avec zèle* enivrés,
> Viennent lever sur toi leurs bras désespérés.
> On n'entend que les cris de mort et de vengeance.

Quelle ressource peut-il donc lui rester? Le poëte a cru en trouver une dans le poison qu'Omar a fait prendre à Séide, et qui agit à l'instant où il accourt à la tête de tout ce peuple pour frapper Mahomet. Mais, outre qu'il est bien difficile de se prêter à cette précision instantanée qui montre trop le besoin qu'a l'auteur de retenir le bras de Séide, cette supposition même suffit-elle pour rendre vraisemblable la révolution qui sauve Mahomet? Tout ce peuple qu'on a peint transporté de rage, qui sent sa force et qui n'est plus dupe de l'imposteur, doit-il être frappé d'immobilité parce que Séide ressent les atteintes d'un mal subit? Après ce qu'on sait du meurtre de Zopire, est-il si difficile de deviner le poison? Doit-on écouter Mahomet si tranquillement, surtout quand Palmire crie que son frère est empoisonné? Voltaire a voulu jusqu'au bout soutenir l'ascendant du faux prophète, et cette intention était bonne; mais je crois qu'il devait et qu'il pouvait trouver de meilleurs moyens.

Les remords de Mahomet lui ont fourni de très-beaux vers :

> Il est donc des remords!

est un hémistiche sublime. Mais Mahomet en a-t-il véritablement? Les siens sont-ils autre chose que le regret de voir mourir Palmire et sa proie lui échapper? Un coupable qui reviendrait d'un long endurcissement, et qui prononcerait du fond du cœur : *Il est donc des remords!* en retrouvant à la fois un Dieu et sa conscience, pourrait faire sur nous beaucoup d'impression. Les remords de Mahomet en font peu, parce qu'on n'y croit pas, pace que les hypocrites n'en ont point, parce que, de tous les méchans, ce sont ceux qui savent le mieux ce qu'ils font quand ils font du mal; enfin, parce qu'après ce retour passager sur lui-même, il revient

aussitôt à son caractère. Cependant on est bien aise de voir un scélérat de cette trempe reconnaître en secret le Dieu dont il se joue devant les hommes, de le voir au moins tourmenté un moment de cette idée et de sa conscience; et s'il n'en résulte pas d'effet dramatique, on en remporte au moins une satisfaction morale qui contribue à faire supporter ce dénoûment.

L'invraisemblance de ce cinquième acte est la plus forte qu'il y ait dans la pièce, mais n'est pas à beaucoup près la seule : on en a observé plusieurs autres qu'on ne peut guère justifier. Puisque Séide est en ôtage auprès de Zopire, et par conséquent en son pouvoir, du moins jusqu'au moment où la trêve finira, pourquoi Zopire lui laisse-t-il la dangereuse liberté de voir sans cesse Mahomet? Pourquoi dans la scène du troisième acte, après lui avoir dit,

> Otage infortuné que le sort m'a remis,

le presse-t-il de se dérober au danger qu'il peut courir quand la trêve sera rompue? Pourquoi lui dit-il?

> Souffre que ma maison soit ton asile unique,
> Remets-toi dans mes mains.

Mais Séide n'y est-il pas? ne doit-il pas y être? Il est beau qu'il veuille sauver Séide dans le temps même que Séide médite de l'assassiner, et cela produit une scène touchante et une situation théâtrale; mais il fallait la mieux fonder. Ne pouvait-on pas supposer que, Mahomet une fois reçu dans la Mecque, les ôtages donnés de part et d'autre, tandis qu'on traitait avec Omar, étaient redevenus libres? Alors, pour rapprocher Séide de Zopire, il eût suffi de l'inclination naturelle que le vieillard ressent pour lui. Mais puisque Séide n'est près de lui qu'en qualité d'ôtage, pourquoi Mahomet lui dit-il au second acte?

> Vous, suivez mes guerriers...

pourquoi Omar lui dit-il au troisième, en présence même de Zopire.

> Traître, que faites-vous? Mahomet vous attend....

et l'emmène-t-il avec lui malgré le vieillard qui voudrait le retenir? Zopire ne doit-il pas s'y opposer, et réclamer les droits qu'il a sur son ôtage? Il en a encore bien plus sur Palmire, qui est sa prisonnière. Pourquoi permet-il qu'elle voie Mahomet, pour lequel il a tant d'horreur? En général, Voltaire néglige trop souvent d'établir les raisons que doivent avoir les personnages pour être ensemble : c'est une des premières règles de l'art, une de celles qui constituent la vraisemblance. Racine ne l'a jamais violée, et Corneille très-rarement.

On a demandé aussi pourquoi Mahomet, qui est jaloux de Séide, ne dit pas à Palmire qu'elle est sa sœur. On peut répondre qu'il a des raisons pour garder ce secret qui peut lui être utile; mais il devrait les dire : le poëte doit prévenir toutes les questions. Il s'en présente une ici à laquelle on ne voit point de réponse; au troisième acte, Palmire dit à Mahomet, quand il la réprimande sur le penchant qu'elle a pour Séide :

> Eh quoi! n'avez-vous pas daigné, dans ce lieu même,
> Vous rendre à nos souhaits, et consentir qu'il m'aime.

Quand donc Mahomet y a-t-il *consenti*? Il n'y paraissait pas disposé au second acte, et depuis ce moment il n'a point vu Palmire.

A l'égard du style, il est ici ce qu'il est toujours dans les grands écrivains; il prend le caractère du sujet. Il était brillant et riche dans *Alzire*, plein de charme et de sensibilité dans *Zaïre* : il est nerveux et d'expression et de pensée dans *Mahomet;* mais on y rencontre encore de temps

en temps l'incorrection, la négligence, les termes impropres et le mauvais emploi des figures.

J'observerai en finissant, que Voltaire qui avait peint dans la tragédie d'*Alzire* le plus sublime effort de l'esprit religieux, quand il n'est que la perfection de la morale naturelle, a peint dans la tragédie de *Mahomet* le plus exécrable abus de ce même esprit, quand il est dénaturé au point d'être l'opposé de cette même morale. Ces deux idées sont également philosophiques : c'est enseigner ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter: si l'auteur n'avait pas eu d'autre dessein, il ne mériterait que des éloges.

Une petite anecdote relative à cet ouvrage peut faire connaître jusqu'où va l'aveuglement des préventions personnelles. Le chansonnier Collé, qui ne pouvait pas souffrir Voltaire, fit courir le couplet suivant, lors de la reprise de *Mahomet* :

Ce Mahomet que l'on fête
Avec force écrit,
Mais qui n'a ni pied ni tête,
Corneille en eût dit :
C'est l'ouvrage d'une bête
De beaucoup d'esprit.

Collé était bien le maître de dire une sottise; mais je ne sais pourquoi il lui plaît de la prêter à Corneille, qui probablement ne l'aurait pas acceptée.

Observations sur le style de Mahomet.

1 Les flambeaux de la haine entre nous allumés
Jamais *des mains du temps ne seront consumés.*
— Ne les éteignez point mais cachez-en la flamme.

Ce style et ce dialogue sont également vicieux. *Des mains* ne *consument* point; et il y a de l'affectation et du mauvais goût à prolonger cette figure des *flambeaux;* enfin, *cacher la flamme de ces flambeaux*, au lieu de l'*éteindre*, est une idée à la fois petite et recherchée.

2 De vos justes désirs si je remplis les vœux...

Les vœux de vos désirs est un pléonasme choquant.

3 Le virent *s'élever dans sa course infinie.*

On ne *s'élève* point *dans une course*, et l'on ne sait ce que c'est qu'une *course infinie.*

4 Éloquent, intrépide, admirable *en tout lieu.*

En tout lieu est une cheville.

5 Me vendre ici ma honte, et marchander la paix
Par ces trésors honteux, etc.

Me vendre ma honte est une fort belle expression : *marchander la paix par des trésors* est une fort mauvaise phrase.

6 Il veut joindre le nom de *pacificateur.*

Voltaire a employé deux fois ce mot, ici et dans *Brutus*, avec une sorte de prétention ; et l'on ne sait pourquoi : ce mot, composé de cinq syllabes fort sèches, n'est rien moins qu'agréable en vers.

7 Palmire, unique objet qui *m'a coûté* des pleurs.

Qui m'ait coûté serait beaucoup plus correct, et l'on ne voit pas pourquoi l'auteur a préféré l'indicatif, qui est une faute de grammaire.

8 Mes cris mal entendus sur cette *infâme* rive...

Épithète insignifiante : pourquoi les rives du Saïbare seraient-elles *infâmes?*

9 De Zopire éperdu la cabale impuissante
Vomit en vain les feux de sa rage expirante.

On dit bien *le feu de la colère;* c'est un trope que tout le monde entend. Mais *vomir les feux de sa rage* présente-t-il une image claire et distincte? Je ne le crois pas, et je trouve dans ces expressions plus d'emphase que de justesse et d'effet.

10 Ce grand corps déchiré, dont les membres *épars*
Languissent *dispersés* sans honneur et sans vie.

Épars et *dispersés* : c'est dire deux fois la même chose.

11 Ne me reproche point de tromper ma patrie;
Je détruis sa faiblesse et son idolâtrie.

On détruit bien l'idolâtrie, mais on ne *détruit* pas *la faiblesse* : c'est un terme impropre.

12 Porte ailleurs tes leçons, *l'école* des tyrans.

Des *leçons* ne sont point une *école*. L'un de ces deux mots peut s'employer à la place de l'autre, par forme de métonymie; mais l'un ne peut pas se dire de l'autre, parce que c'est dire figurément deux fois la même chose.

13 Cher Séide, en un mot, dans cette *horreur publique.*

Voilà une de ces occasions où ce mot d'*horreur*, tant prodigué par Voltaire, n'est plus seulement un terme vague, mais devient un terme impropre. *L'horreur publique* ne signifie en français que l'horreur générale pour quelque chose ou pour quelqu'un : on voit combien ce sens est loin de celui de l'auteur.

14 De ma pitié pour toi tu t'étonnes peut-être.

Vers dur : il y en a quelques autres.

15 *Avec un joug* de fer, un affreux préjugé
Tient ton cœur innocent *dans le piége* engagé.

Incohérence de figures : on ne *tient* point *dans le piége avec un joug.*

16 Tu détournes de moi ton *regard égaré.*

Consonnance trop dure.

71 Vous me voyez, Palmire, en proie à cet orage,
Nageant dans le reflux des contrariétés,
Qui pousse et qui retient mes faibles volontés.

Ces figures sont beaucoup trop recherchées, et trop évidemment du poëte pour être du personnage. On ne conçoit pas que l'auteur ait mêlé cette bigarrure poétique à la vérité des mouvemens qui animent tout ce morceau si pathétique. On retranche ordinairement ces vers au théâtre, et l'on fait bien. Il n'y a point d'acteur, pour peu qu'il ait d'âme, qui ne se sentît refroidi en les prononçant. Ces sortes de fautes font plus de mal que toutes celles de grammaire et de diction; elles détruisent l'illusion théâtrale. Comment un si grand maître, un homme si sensible, a-t-il pu les commettre? C'est qu'il avait encore plus d'imagination que de sensibilité et de goût, et l'imagination doit se taire quand le cœur parle. Il n'y a qu'un homme, un seul homme qui ne soit jamais tombé dans des fautes de cette espèce : c'est Racine. O Racine!

18 Détournez d'elle, ô dieux! cette mort qui me *suit.*
Non, peuple, ce n'est point un dieu qui le *poursuit.*

Il n'est pas permis de faire rimer le simple avec son composé.

SECTION IX.

Mérope.

Il y a plus de deux mille ans que le sujet de *Mérope* est regardé comme un des plus beaux qu'il soit possible de traiter. Il a réussi chez toutes les nations qui ont eu un théâtre et qui ont connu l'art de la tragédie, chez les Grecs, en Italie et parmi nous, et il n'y en avait point de plus fameux chez les anciens, au jugement de Plutarque et d'Aristote. Celui-ci paraît le regarder comme le chef-d'œuvre d'Euripide; il cite la reconnaissance d'Egisthe et de Mérope au moment où elle est prête à immoler son propre fils en croyant le venger, comme la plus théâtrale de toutes les situations connues. Nous avons perdu cette tragédie avec tant d'autres d'Euripide; mais ce que nous savons du prodigieux succès qu'elle eut dans la Grèce peut faire penser que c'est principalement sur cet ouvrage qu'Aristote appuyait son opinion lorsqu'il nommait Euripide *le plus tragique* de tous les poëtes.

Pourquoi ce sujet si heureux, que la poétique d'Aristote indiquait à tout le monde, s'est-il établi si tard sur la scène française, où, depuis Corneille jusqu'à nos jours, on l'avait essayé tant de fois? Entrepris successivement, d'abord par *les cinq auteurs* que Richelieu faisait travailler sous ses ordres; ensuite par ce même Gilbert qui voulut faire une *Rodogune* après Corneille; puis, par La Chapelle, sous le titre de *Téléfonte*; enfin par La Grange, sous celui d'*Amasis* : il a fallu, pour être rempli, qu'il arrivât jusqu'à Voltaire. C'est que tous ces grands sujets de l'antiquité, qui semblent si favorables par l'intérêt qu'ils présentent, sont en même temps les plus difficiles par leur extrême simplicité. *Phèdre* et *Iphigénie* n'ont pu réussir qu'entre les mains de Racine; *Œdipe* et *Mérope* que dans celles de Voltaire : mais il y a entre ces deux dernières pièces la même distance qu'entre la jeunesse et la maturité. Il faut parmi nous, pour soutenir des sujets si simples pendant la durée de cinq actes, trouver dans son talent toutes les ressources que les Grecs trouvaient dans leur système théâtral. Il ne faut donc pas s'étonner que Voltaire, à dix-huit ans, n'ait pu tirer d'*Œdipe* que trois actes qui appartinssent au sujet; et il faut l'admirer d'avoir su, à quarante, être le seul de nos poëtes qui ait traité le sujet de *Mérope* avec toute la simplicité des anciens, et fourni cette longue carrière de cinq actes, avec tout ce qu'on exige des modernes.

Jamais, il est vrai, l'on n'eut plus de secours : on sait toutes les obligations qu'il eut à l'auteur de la *Mérope* italienne, le célèbre Maffei, et l'on sait par la lettre qu'il lui adressa, en lui dédiant son ouvrage, qu'il n'a pas prétendu les dissimuler. Mais comme on se plaisait, malgré cet aveu, à les exagérer encore, selon la disposition naturelle au public après le grand succès d'un bel ouvrage, il supposa une lettre d'un inconnu nommé *La Lindelle*, où l'amertume de la censure formait comme une espèce d'antidote contre les louanges prodiguées à la *Mérope* italienne dans la dédicace de Voltaire. Le procédé n'était pas très-loyal, mais les critiques étaient justes; et l'on doit convenir que, s'il a dû beaucoup à Maffei, il doit encore plus à son génie. Voltaire a été imitateur dans *Mérope* et *Oreste*, comme Racine dans *Phèdre* et *Iphigénie*, c'est-à-dire, en surpassant infiniment son modèle.

Ce n'est pas que je prétende diminuer en rien le mérite du poëte italien; je regarde sa *Mérope* comme l'ouvrage dramatique qui fait le plus d'honneur à l'Italie, après les bonnes pièces de Métastase. Mais l'examen détaillé de ses beautés et de ses défauts, qui appartient à la littérature

étrangère, m'éloignerait trop ici de mon objet principal, et je me contenterai d'indiquer les emprunts les plus remarquables que Voltaire lui ait faits, et les endroits beaucoup plus nombreux où la profonde connaissance du théâtre a amené le poëte français bien plus loin que celui de Vérone.

Tous deux ont eu assez de goût pour exclure tout épisode et toute intrigue d'amour, et pour soutenir l'intérêt du sujet sans y mêler rien d'étranger. C'est dans tous les deux un grand mérite; et si, d'un côté, l'exemple et les succès ont pu instruire Voltaire et déterminer sa marche, de l'autre on peut croire que celui qui s'était tant reproché le Philoctète de son *Œdipe*, qui n'avait point mis d'amour dans *la Mort de César*, et qui n'en mit point dans *Oreste*, aurait eu assez de jugement pour ne le point faire entrer dans *Mérope*. Ce qui est certain, c'est que Maffei, en se passant d'épisode, laisse de temps en temps languir son action, et que dans Voltaire l'intérêt ne se ralentit pas un moment; il croît de scène en scène, depuis le premier vers que prononce *Mérope*, jusqu'au dénoûment. Ce mérite si rare se trouve aussi dans *Zaïre*; mais combien la matière était plus abondante! Ici le sort d'Egisthe et les craintes maternelles de Mérope occupent sans cesse le spectateur depuis le commencement jusqu'à la fin, sans la plus légère distraction, sans qu'il s'y mêle aucune autre impression quelconque. Les juges de l'art, qui connaissent l'extrême difficulté d'attacher un intérêt progressif à cette exacte unité, de varier et de graduer les situations sans jamais en changer l'objet, ont toujours placé ce genre de perfection au premier rang: et comme celle du style s'y joint dans la *Mérope* de Voltaire, ils s'accordent à regarder cet ouvrage comme le plus fini qui soit sorti de ses mains.

Son exposition est aussi animée et aussi attachante que celle de Maffei est froide : celle-ci n'est qu'une longue conversation entre Mérope et Polyphonte, où il n'est question que de l'amour prétendu qu'il affecte de montrer pour elle, quoiqu'en effet, comme il le dit après, il ne veuille l'épouser que par politique. Ces fausses démonstrations d'amour, qui ne servent pas même à tromper Mérope, ont fort mauvaise grâce dans la bouche d'un tyran sur le retour de l'âge, qui est connu de Mérope pour le meurtrier de son premier époux et de deux de ses enfans. Elle rejette ses offres avec indignation ; cependant elle lui demande assez naïvement pourquoi il ne lui a pas parlé d'amour lorsqu'elle était dans la fleur de la jeunesse ; et il répond que les soins et les travaux de la guerre l'en ont empêché, mais qu'il l'a toujours aimée, et qu'*il peut enfin satisfaire les désirs d'un amour retenu jusque-là dans le silence*; et l'on sent assez combien toutes les bienséances sont ici ridiculement blessées. Polyphonte s'exprime bien différemment dans Voltaire, qui, avant de l'amener sur la scène, a eu soin de nous faire connaître Mérope, de nous intéresser à sa situation, à ses dangers, à sa tendresse pour le seul fils qui lui reste. Il s'est conformé à ce principe reçu, qu'on ne saurait trop tôt s'emparer du spectateur, et le faire entrer dans tous les intérêts qui vont l'occuper. La confidente de Mérope nous en instruit très-naturellement, en mettant sous les yeux de cette reine tous les motifs de consolation qui doivent soulager ses douleurs. Les troubles civils qui ont si long-temps désolé Messène sont enfin apaisés : on va donner la couronne.

Sans doute elle est à vous si la vertu la donne.
Vous seule avez sur nous d'irrévocables droits,
Vous, veuve de Cresphonte et fille de nos rois;
Vous que tant de constance et quinze ans de misère
Font encor plus auguste et nous rendent plus chère.
Vous, pour qui tous les cœurs en secret réunis.

MÉROPE.

Quoi ! Narbas ne vient point ! Reverrai-je mon fils ?

A peine ai-je entendu vingt vers, et déjà l'on m'a fait savoir, sans avoir l'air de me l'apprendre, l'état de Messène, les circonstances où Mérope se trouve placée, tous les titres qui la rendent intéressante et respectable ; à peine elle-même a-t-elle dit un mot, et ce mot qui ne répond à rien de tout ce qu'on lui a dit de plus important, de plus fait pour attirer son attention ; ce mot, qui ne répond qu'à son cœur et à ses pensées, m'a déjà montré l'âme d'une mère qui ne respire que pour son fils, qui le demande, qui l'attend. Que de choses le poëte a déjà faites en si peu de temps ! C'est à ces traits que l'on reconnaît d'abord un maître de l'art. Je n'en exige pas autant de Maffei : l'art n'avait pas été aussi cultivé, aussi approfondi dans son pays que dans le nôtre ; mais combien il était rare, même parmi nous, qu'on l'eût porté aussi loin depuis Racine ! Il est partout le même dans cette première scène : l'auteur a conçu que, fondant toute sa pièce sur le seul sentiment maternel, il fallait commencer par nous y attacher fortement. Il connaissait le pouvoir de ses premières impressions dont j'ai souvent rappelé l'importance, et qu'il faut établir puissamment dans l'âme des spectateurs, au moment où elle s'ouvre pour recevoir toutes celles qu'on voudrait lui donner. Aussi Mérope n'est-elle jamais que mère, et ne pouvait l'être trop ; elle ne parle que de son fils, ne voit que son fils, ne veut que son fils :

Me rendrez-vous mon fils, Dieux témoins de mes larmes ?
Egisthe est-il vivant ? Avez-vous conservé
Cet enfant malheureux, le seul que j'ai sauvé ?
Ecartez loin de lui la main de l'homicide ;
C'est votre fils, hélas ! c'est le pur sang d'Alcide
Abandonnerez-vous ce reste précieux
Du plus juste des rois et du plus grand des dieux,
L'image de l'époux dont j'adore la cendre ?

On lui parle de Polyphonte, de la nécessité de prévenir ses desseins ambitieux, et de songer à remonter sur le trône : toujours même réponse et même langage :

L'empire est à mon fils : périsse la marâtre,
Périsse le cœur dur, de soi-même idolâtre,
Qui peut goûter en paix, dans le suprême rang,
Le barbare plaisir d'hériter de son sang !
Si je n'ai plus de fils, que m'importe un empire ?
Que m'importe ce ciel, ce jour que je respire, etc.

Et au commencement de l'acte suivant, lorsqu'il s'agit encore de partager ce trône avec Polyphonte ; lorsque les amis de Mérope lui représentent que tel est le vœu de Messène, qu'il faut se résoudre à ce parti nécessaire, elle s'écrie :

Que parlez-vous toujours et d'hymen et d'empire ?
Parlez-moi de mon fils, dites-moi s'il respire, etc.

C'est avec cette connaissance de la nature que le poëte dramatique dispose à son gré de tous les cœurs ; c'est en se persuadant bien que tout grand sentiment, toute grande passion dit toujours la même chose, quoique de cent manières différentes. Ce n'est pas là répéter, c'est redoubler, et l'on ne saurait trop le redire aux auteurs tragiques : Quand une fois vous avez trouvé le chemin du cœur, avancez toujours sur la même route ; point de distraction, point de détour, le spectateur n'en veut pas ; ce qu'il demande, c'est que vous ne le laissiez pas respirer. La plaie est faite, creusez-

la profondément, et tournez toujours le poignard du même côté (1). C'est surtout à ce principe que tiennent les grands effets, et personne ne l'a mieux connu et mieux pratiqué que Voltaire; c'est par-là surtout que, malgré ses fautes, il est devenu le plus grand tragique du monde entier.

Mais si les sujets les plus simples sont les plus favorables à cette continuité d'émotion, ce sont aussi ceux qui exigent le plus impérieusement toute la vérité et toute la chaleur du style tragique, que rien alors ne peut suppléer. S'ils ne sont pas refroidis par les épisodes, ils peuvent l'être par la langueur du dialogue, le vide d'action et les scènes de remplissage; et ces défauts, qui ne se trouvent jamais dans la *Mérope* française, se rencontrent de temps en temps dans celle de Maffei. Il amène, il est vrai, dès le premier acte, Égisthe, que Voltaire ne fait paraître qu'au second; mais il s'en faut bien que ce soit avec le même art et le même effet. Le prolixe entretien de Mérope et de Polyphonte, est interrompu par un confident, nommé Adraste, qui vient lui apprendre qu'on a arrêté, près de Messène, un jeune homme qui a commis un meurtre. Polyphonte ordonne qu'on le lui amène, et ne donne aucune raison de cet ordre : c'est déjà une faute, et tout doit être lié et motivé dans le drame. Cet accident, commun en lui-même, n'a aucun rapport à ce qui se passe entre Polyphonte et Mérope; il n'y a aucune raison pour faire venir le meurtrier en présence même de cette reine, ou, s'il y en a, il faut nous en instruire. Une autre faute plus grave, c'est que Mérope, qui a entendu avec indifférence le récit d'Adraste, et qui ne prend pas la moindre part à cet incident, reste sur la scène sans y avoir rien à faire, et assiste à cet interrogatoire sans aucun intérêt particulier, jusqu'à ce que le tyran lui-même l'avertisse qu'elle doit se retirer, qu'elle ne peut demeurer plus long-temps sans blesser les bienséances de son rang. Assurément, Mérope aurait dû s'en apercevoir plus tôt, et pour surcroît de fautes, l'acte se termine par une scène aussi inutile qu'indécente, entre Egisthe et Adraste, qui roule toute entière sur une bague précieuse que portait le jeune homme. Adraste lui reproche de l'avoir volée. Egisthe proteste qu'elle est à lui, et finit par en faire présent à l'officier, qui lui dit en style de recors : *Ta libéralité est grande; tu me donnes ce qui est déjà à moi.* Il se peut que ce soit là de la *vérité*, et en effet Adraste a pu plaisanter sur ce ton avec son prisonnier. Nous verrons ailleurs ce qu'il faut penser de cette espèce de *vérité* qui est celle du théâ-

---

(1) Ce sont les propres mots que Voltaire m'a répétés et développés bien des fois dans ses conversations, lorsque j'allai le voir après le mauvais succès de *Timoléon* et de *Gustave*. Les premiers actes de cette dernière pièce surtout lui avaient fait beaucoup de plaisir, et il me fit comprendre combien je m'étais mépris en substituant au péril de mon héros celui d'un ami dont personne ne se souciait, et combien un intérêt direct, un héroïsme d'amitié qui m'avait séduit, était froid en comparaison du grand intérêt que j'avais inspiré pour *Gustave* pendant trois actes qui furent très-vivement sentis. Il jugea précisément comme le public : *Votre pièce*, me dit-il, *devait tomber dès que vous retiriez d'un péril éminent, au commencement du quatrième acte, le personnage qu'on aimait, et pour qui l'on ne pouvait plus rien craindre. Gardez-vous à jamais d'une pareille faute, et souvenez-vous que le grand effet de votre premier ouvrage tient surtout à ce que l'intérêt est toujours concentré sur votre principal personnage, et va toujours croissant jusqu'à la fin. Moquez-vous de ceux qui ne parlent aujourd'hui que de situations multipliées et de coups de théâtre*, etc. *L'unité, mon enfant, l'unité, c'est là le grand chemin, c'est celui qui va au but.* Je m'en suis toujours souvenu, et l'ai pratiqué autant que je l'ai pu dans *Mélanie*, dans *Virginie*, dans *Jeanne de Naples*, dans *Coriolan*, dans *Philoctète*, où l'intérêt, toujours *un*, a suppléé ce qui peut d'ailleurs leur manquer.

tre anglais et espagnol, et qui commence à n'être plus celle du théâtre Italien, mais que depuis vingt ans de nouveaux législateurs, qui n'étaient pas des Aristote, ni des Horace, ni des Boileau, auraient voulu introduire sur le nôtre. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a point de pièce qu'une pareille scène ne puisse gâter et refroidir. Il faut voir maintenant dans Voltaire une *vérité* un peu différente.

Il n'a pas cru avoir besoin d'Egisthe dès le premier acte, d'abord afin d'économiser le progrès d'une action si simple, ensuite parce qu'il lui a suffi de Mérope pour nous occuper d'Egisthe, comme s'il était sous nos yeux. Il se présente ici une observation assez singulière, et qui n'en est pas moins vraie; c'est que dans ce premier acte de Maffei, où Egisthe paraît enchaîné devant Mérope et Polyphonte, où il est traité en coupable et près d'être condamné comme meurtrier, on est infiniment moins ému en sa faveur, moins alarmé pour lui que dans le premier acte de Voltaire, où il ne paraît même pas. Pourquoi? C'est qu'il est de fait que le spectateur ne peut recevoir d'impressions que celles dont on l'occupe, et que dans Maffei on ne lui a pas dit un mot d'Egisthe. Mérope, qui ne paraît qu'avec Polyphonte, ne parle point de son fils, et ne montre pour lui ni tendresse ni crainte. Polyphonte ne menace point sa vie : l'aventure de ce meurtrier ne donne aucun soupçon à l'un ni aucune inquiétude à l'autre, et semble jusqu'ici étrangère à tous les deux : il n'en peut donc résulter qu'un mouvement de curiosité, que le désir de savoir ce qui arrivera de ce jeune homme, que peut-être nous soupçonnons être le fils de la reine, quoique nul des personnages ne nous avertisse d'y penser : c'est quelque chose, il est vrai; mais, combien Voltaire a fait davantage! Au lieu d'amener sitôt Egisthe pour produire si peu d'effet, il a mis savamment en œuvre cette partie de l'art qui consiste à faire désirer vivement et attendre avec impatience un personnage principal; et quelle foule de circonstances il a réunies dans ce dessein! avec quelle adresse il les a graduées! C'est un fils qu'il s'agit de rendre à sa mère : il en a fait l'unique objet de toutes ses affections, de toutes ses espérances, de toutes ses pensées. C'est un descendant d'Alcide, c'est le sang des dieux, le dernier rejeton d'une famille royale détruite, arraché dès l'enfance aux bras maternels, obligé de se cacher pour éviter le même sort que son père, et se dérober à ceux qui se disputent son héritage; il a été confié, depuis quinze ans, aux soins d'un des serviteurs de sa mère, et, depuis ce temps, elle n'a eu qu'une fois de ses nouvelles et de celles de Narbas, le sauveur et le guide de cet enfant.

> Egisthe, écrivait-il, mérite un meilleur sort;
> Il est digne de vous et des dieux dont il sort.
> En butte à tous les maux, sa vertu les surmonte;
> Espérez tout de lui, mais craignez Polyphonte.

Ce Polyphonte est ambitieux et puissant; il a un parti dans Messène, et assez considérable pour aspirer au trône et à la main de Mérope. Bientôt, et dans ce même premier acte, il se fait connaître pour le plus dangereux scélérat; c'est lui qui a fait périr Cresphonte et les deux frères d'Egisthe; il poursuit partout ce dernier, échappé seul à ses coups; des assassins à gages sont dispersés de tous côtés pour chercher Egisthe et Narbas, et se défaire de tous deux.

> Vos ordres sont suivis (*lui dit-on*) : déjà vos satellites
> D'Elide et de Messène occupent les limites :
> Si Narbas reparaît, si jamais à leurs yeux
> Narbas ramène Egisthe, ils périssent tous deux.

En même temps que nous voyons la jeunesse de ce prince environnée de tant de périls, la pitié naturelle que nous inspire son âge, son sort et ce

qu'on nous a dit de ses vertus naissantes, s'accroît incessamment par cette effusion de la tendresse maternelle, qui passe du cœur de Mérope dans le nôtre. Qui ne serait pas touché de voir une mère dans la situation de Mérope, aimant son fils à ce point, n'ayant d'autre espoir et d'autre bien au monde, et tremblant de le perdre à tout moment, ou de l'avoir déjà perdu? Mais, pour nous pénétrer de ses sentimens, il faut les exprimer comme elle. J'ai déjà cité quelques endroits de ce premier acte : il est rempli de traits semblables; le nom d'Egisthe, le nom de fils est sans cesse dans la bouche de Mérope. Vient-elle de retracer le tableau de cette nuit affreuse, où des brigands assassinèrent son époux et ses deux fils :

Egisthe échappa seul : un dieu prit sa défense:
Veille sur lui, grand Dieu qui sauvas son enfance!
Qu'il vienne; que Narbas le ramène à mes yeux,
Du fond de ses déserts, au rang de ses aïeux!
J'ai supporté quinze ans mes fers et son absence:
Qu'il règne au lieu de moi : voilà ma récompense.

C'est une reine dépossédée, à qui l'on veut rendre le trône, et qui parle ainsi! Voilà comme on est mère! Lui dit-on que le peuple penche vers Polyphonte :

Et le sort jusque-là pourrait nous avilir!
Mon fils dans ses états reviendrait pour servir!
Il verrait son sujet au rang de ses ancêtres!
Le sang de Jupiter aurait ici des maîtres!

Elle ne dit pas un mot de ses propses droits : elle ne songe qu'à son fils.

Polyphonte lui propose-t-il de partager le trône en l'épousant :

Moi! j'irais de mon fils, du seul bien qui me reste,
Déchirer avec vous l'héritage funeste!
Je mettrais en vos mains sa mère et son état,
Et le bandeau des rois sur le front d'un soldat!

Polyphonte lui vante-t-il ses prétendus services, affecte-t-il devant elle un zèle trompeur et fastueux, ose-t-il pousser son orgueilleuse hypocrisie jusqu'à lui dire :

En un mot, c'est à moi de défendre la mère,
Et de servir au fils, et d'exemple, et de père;

elle répond :

N'affectez point ici des soins si généreux,
Et cessez d'insulter à mon fils malheureux.
Si vous osez marcher sur les traces d'Alcide,
Rendez donc l'héritage au fils d'un Héraclide.
Ce dieu, dont vous seriez l'injuste successeur,
Vengeur de tant d'états, n'en fut point ravisseur.
Imitez sa justice ainsi que sa vaillance;
Défendez votre roi, secourez l'innocence.
Découvrez, rendez-moi ce fils que j'ai perdu,
Et méritez sa mère à force de vertu.
Dans nos murs relevés rappelez votre maître :
Alors jusques à vous je descendrais peut-être;
Je pourrais m'abaisser; mais je ne puis jamais
Devenir la complice et le prix des forfaits.

Remarquez qu'elle n'est pas encore instruite de ces forfaits; que ce n'est point ici, comme dans Maffei, l'assassin du père et de ses deux enfans, qui vient tranquillement parler à sa veuve d'amour et de mariage. Au contraire, c'est un guerrier renommé, qui passe pour le vengeur de Cresphonte et de sa patrie, qui a véritablement chassé les brigands de Pilos

et d'Amphrise : ses services sont illustres et ses forfaits sont ignorés. Il ne blesse donc aucune bienséance en faisant à Mérope les propositions qu'il lui fait, et, sans en blesser aucune, elle pourrait les accepter ; ses refus sont un sacrifice qu'elle fait aux intérêts et aux droits de son fils. Tout sert à établir ce grand caractère de maternité qui doit fonder l'intérêt : il est déjà très-grand dans ce premier acte, et l'on n'a point vu Egisthe ; mais qu'il paraisse maintenant, et, grâce au talent du poëte, grâce à tout ce qu'il nous a fait entendre, tous les cœurs voleront au-devant de lui ; nous aurons tous pour lui le cœur de Mérope. Il va paraître en effet ; mais de quelle manière ! et comment est-il annoncé dès les premiers vers du second acte ?

MÉROPE.

Quoi ! l'univers se tait sur le destin d'Egisthe ?
Je n'entends que trop bien un silence si triste.
Aux frontières d'Elide enfin n'a-t-on rien su ?

EURICLÈS.

On n'a rien découvert, et tout ce qu'on a vu,
C'est un jeune étranger de qui la main sanglante
D'un meurtre encor récent paraissait dégouttante.
Enchaîné par mon ordre, on l'amène au palais.

MÉROPE.

Un meurtre ! un inconnu ! qu'a-t-il fait, Euriclès ?
Quel sang a-t-il versé ? Vous me glacez de crainte.

Il y a loin de ce transport, de ce cri d'un cœur maternel, à la Mérope de Maffei, si tranquille spectatrice dans la scène où Egisthe est si gratuitement conduit devant Polyphonte. Ce seul mouvement, si naturel et si vrai, est d'un effet cent fois plus grand que toute la scène du poëte italien. D'ailleurs, était-ce devant Polyphonte qu'il fallait d'abord faire paraître Egisthe, et uniquement comme un aventurier coupable d'un meurtre ? Ici, quelle différence ! c'est devant Mérope, devant sa mère, qui tremble déjà de rencontrer dans cet inconnu le meurtrier de son fils. Il ne suffit pas d'amener une situation, il faut qu'elle affecte les personnages de quelque manière que ce soit, si vous voulez qu'elle m'affecte moi-même ; et s'ils n'éprouvent point d'émotion, comment pourrais-je en ressentir ? On représente à Mérope que ses craintes ne sont point fondées :

. . . . De ce meurtrier la commune aventure
N'a rien dont vos esprits doivent être agités.
De crimes, de brigands ces bords sont infectés.
C'est le fruit malheureux de nos guerres civiles :
La justice est sans force, et nos champs et nos villes
Redemandent aux dieux trop long-temps négligés,
Le sang des citoyens l'un par l'autre égorgés.
Écartez des terreurs dont le poids vous afflige.

MÉROPE.

Quel est cet inconnu ? Répondez-moi, vous dis-je.

EURICLÈS.

C'est un de ces mortels du sort abandonnés,
Nourris dans la bassesse, aux travaux condamnés,
Un malheureux sans nom, si l'on croit l'apparence.

MÉROPE.

N'importe ; quel qu'il soit, qu'il vienne en ma présence,
Le témoin le plus vil et les moindres clartés
Nous montrent quelquefois de grandes vérités.
Peut-être j'en crois trop le trouble qui me presse ;
Mais ayez-en pitié, respectez ma faiblesse.
Mon cœur a tout à craindre et rien à négliger.
Qu'il vienne : je le veux, je veux l'interroger.

Voilà une scène motivée, préparée; c'est ainsi que les alarmes d'une mère justifient ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire à faire paraître un meurtrier devant une reine. On ne lui en aurait pas même parlé, si ses inquiétudes continuelles, les recherches qu'elle fait faire partout, ses informations, ses questions n'eussent autorisé ses serviteurs à lui donner avis de tout ce qui se passe. Rien de tout cela n'est dans Maffei; et ce qui prouve que ces préparations et cet arrangement de circonstances sont nécessaires, non-seulement à la vraisemblance, mais à l'intérêt, c'est qu'il est évident que les frayeurs, les pressentimens, les ordres de Mérope nous avertissent de l'importance que nous devons mettre à un incident qui par lui-même semble lui être étranger. Nous craignons, parce qu'elle craint; nous sommes émus, parce qu'elle est émue; nous attendons Egisthe, parce qu'elle l'attend. Tel est l'art dramatique: nous ne sommes qu'au commencement du second acte; et combien de beautés que la connaissance de cet art a déjà fournies à Voltaire, et dont Maffei ne s'est pas douté!

Il est peut-être fort excusable de ne les avoir pas imaginées, et j'en ai dit la raison. Mais que penser de ceux qui, lors même qu'ils en voyaient l'effet sur notre théâtre, ont pu les méconnaître au point de les travestir en fautes grossières, et de se moquer de l'auteur quand toute la France l'applaudissait en pleurant? Que dire d'un abbé Desfontaines qui régentait la littérature, et qui imprimait dans ses feuilles une critique de *Mérope* où l'on s'exprime ainsi? » D'où vient cette curiosité, cet empressement de » la reine pour voir un jeune homme arrêté comme coupable d'un meur» tre? Pour trouver cette curiosité digne d'une reine, il faut supposer » qu'elle avait résolu de s'informer de tous ceux qui *désormais tueraient* » *quelqu'un dans la Grèce; ce qui est ridicule*.... Tout était plein de meur» tre et de carnage *en ce temps-là*, dans le pays de Messène: Euryclès le » dit à Mérope. D'où vient donc ces alarmes et ce trouble de la reine à la » nouvelle de l'assassin arrêté? Voilà une *supposition qui n'a rien de vrai*» *semblable*... Mérope a *sur cela* une invincible opiniâtreté dont elle ne » peut rendre raison: on a beau lui représenter que sa curiosité est *indé*» *cente* et vaine, elle ne répond autre chose, sinon: Je le veux, je le » veux; c'est *qu'il lui est impossible de rien alléguer de raisonnable qui* » *puisse justifier son bizarre* empressement ». Autant de mots, autant d'inepties. Il très-faux qu'Euriclès trouve la curiosité de Mérope *indécente*: ce qui serait *indécent*, c'est qu'Euriclès fît seulement soupçonner une pareille idée; et ce qui l'est véritablement, c'est que le critique menteur ose la lui prêter. Ce que dit Euriclès ne tend qu'à rassurer une mère toujours prompte à s'alarmer, et en même temps qu'il s'efforce de dissiper ses craintes, il les trouve très-naturelles.

> Triste effet de l'amour dont votre âme est *atteinte*.
> Le moindre événement vous porte un coup mortel:
> Tout sert à déchirer ce cœur trop maternel;
> Tout fait parler en vous la voix de la nature.

Ce langage est *très-raisonnable*, et aurait dû éclairer le censeur sur sa bévue; mais ne suffisait-il pas du simple bon sens pour l'avertir que les frayeurs de Mérope sont absolument dans la nature, et heureusement encore dans la nature théâtrale; que tout ce que dit la reine, tout ce qu'elle fait, tout ce qu'elle craint est conforme à sa situation et à la sollicitude maternelle? Depuis quand donc faut-il que le danger d'un fils soit évident pour que les alarmes d'une mère soient *vraisemblables*? Sans doute il faut que l'on cherche à rassurer Mérope; mais il faut surtout que rien ne la rassure: cette vérité, fondée sur le sens intime, est tellement à la portée de tout le monde, qu'on peut douter que le censeur soit de bonne foi;

mais s'il pensait ce qu'il a écrit, Voltaire pouvait lui répondre par ces deux vers de sa tragédie :

Tu peux, si tu le veux, m'accuser d'imposture;
Ce n'est pas aux *méchans* à sentir la nature.

Jamais elle ne fut plus touchante que dans cette scène immortelle. Quel spectacle! quel moment que celui où ce jeune Egiste paraît dans l'éloignement, levant au ciel ses mains chargées de chaînes, attachant sur Mérope ses regards attendris!

Est-ce là cette reine auguste et malheureuse,
Celle de qui la gloire et l'infortune affreuse
Retentit jusqu'à moi dans le fond des déserts?

ISMÉNIE.

Rassurez-vous : c'est elle.

ÉGISTHE.

O Dieu de l'univers!
Dieu qui formas ses traits, veille sur ton image.
La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage.

C'est ici qu'éclatent, plus que partout ailleurs, les prodigieuses supériorités de Voltaire sur Maffei. Le fond de cette scène est dans l'italien. Que l'on en compare l'exécution : là ce n'est qu'un personnage vulgaire; rien n'annonce dans ses paroles ni dans ses sentimens une âme au-dessus de sa fortune. Cependant l'éducation qu'il a dû recevoir de Narbas faisait un devoir à l'auteur de montrer en lui cette noblesse naturelle, cette élévation mêlée de douceur et de modestie, qui rappelât à la fois sa naissance, ses malheurs, les leçons qu'il a reçues et les espérances qu'on en doit concevoir. Bien loin d'y avoir pensé, il ne lui fait même rien dire qui nous instruise des motifs qui l'ont amené près de Messène. C'est une faute essentielle, et Maffei pèche ici, non-seulement par l'omission de ce que le sujet lui présentait, mais par la violation des règles. On n'apprend que dans l'acte suivant, mais trop tard, et par une froide conversation entre deux subalternes, que le fils de Mérope a quitté sa retraite et son gouverneur par le désir de voyager et de visiter *les principales villes de la Grèce*. C'est tout autre chose dans Voltaire : vous avez vu, Messieurs, comme il nous a intéressés à l'arrivée d'Egisthe; cet intérêt redouble aux premières paroles qu'il lui fait prononcer. Elles annoncent déjà un personnage au-dessus du commun : cette affection qu'il montre pour Mérope, cette sensibilité pour les disgrâces et les vertus de cette reine, lorsqu'il pourrait n'être occupé que de ses propres dangers, l'élèvent à nos yeux et nous le rendent cher. Cette invocation aux dieux, cette sentence qui, dans la situation où il est, n'est qu'un sentiment,

La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage,

ne sont point un étalage de morale vaine et déplacée. Egisthe montrera dans toute la pièce un caractère religieux; c'est celui qu'il doit avoir : il a été élevé par un sage vieillard, dans un désert et dans la pauvreté. Mérope est touchée du maintien et des paroles d'Egisthe :

C'est là ce meurtrier! Se peut-il qu'un mortel,
Sous des dehors si doux, ait un cœur si cruel!

Dans l'italien, elle dit à sa confidente : vois comme sa *figure est noble! Mira gentille aspetto!* Cette exclamation a de la vérité; le poëte français y joint une idée et un contraste qui rendent cette *vérité* tragique.

Approche, malheureux, et dissipe tes craintes;
Réponds-moi : De quel sang tes mains sont-elles teintes?

C'est elle en effet, et non pas Polyphonte, qui devait interroger Egisthe :

la différence est si sensible, qu'il suffit de l'indiquer, et la distance est encore plus grande dans les détails.

ÉGISTHE.

O reine ! pardonnez.... Le trouble le respect,
Glacent ma triste voix, tremblante à votre aspect.

Il dit à Euriclès :

Mon âme en sa présence, étonnée, attendrie....

Cette timidité, si convenable à son âge et à sa situation, sert encore à nous intéresser pour lui et à faire présumer son innocence. Dans Maffei, il se contente de lui raconter ce qui lui est arrivé, et comment il a été obligé de se défendre : ce qu'il dit ne caractérise pas plus un innocent qu'un coupable. Ici, avant de s'être justifié, il l'est déjà pour nous : tant de respect pour les dieux et pour Mérope, tant de retenue, de bonté, de modestie, n'est pas d'un criminel.

MÉROPE.

Parle : de qui ton bras a-t-il tranché la vie ?

ÉGISTHE.

D'un jeune audacieux que les arrêts du sort
Et ses propres fureurs ont conduit à la mort.

MÉROPE.

D'un jeune homme ! mon sang s'est glacé dans mes veines.
Ah ! t'était-il connu ?

ÉGISTHE.

Non, les champs de Messènes,
Ses murs, leurs citoyens, tout est nouveau pour moi.

MÉROPE.

Quoi ! ce jeune inconnu s'est armé contre toi ?
Tu n'aurais employé qu'une juste défense ?

ÉGISTHE.

J'en atteste le ciel : il sait mon innocence.
Aux bords de la Pamise, en un temple sacré,
Où l'un de vos aïeux, Hercule, est adoré,
J'osais prier pour vous ce dieu vengeur des crimes.
Je ne pouvais offrir ni présens ni victimes ;
Né dans la pauvreté, j'offrais de simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.
Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.
Deux inconnus armés m'ont abordé soudain,
L'un dans la fleur des ans, l'autre vers son déclin.
Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide ?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide ?
L'un et l'autre à ces mots ont levé le poignard :
Le ciel m'a secouru dans ce triste hasard.
Cette main du plus jeune a puni la furie ;
Percé de coups, Madame, il est tombé sans vie ;
L'autre a fui lâchement, tel qu'un vil assassin ;
Et moi, je l'avouerai, de mon sort incertain,
Ignorant de quel sang j'avais rougi la terre,
Craignant d'être puni d'un meurtre involontaire,
J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté.
Je fuyais ; vos soldats m'ont bientôt arrêté :
Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

Lisez le récit de Maffei, tout y est indifférent : dans celui-ci tout a un effet marqué, sans que rien avertisse d'un dessein. Là, c'est un brigand qui attaque Egisthe sur le grand chemin, et veut lui prendre ses habits ;

Egisthe le terrasse et le tue, ensuite il le jette dans la Pamise; et le poëte, qui néglige tant les accessoires théâtrals, recherche ceux de la poésie si mal à propos, qu'il s'amuse à faire une description épique du bruit que fait le corps du brigand jeté dans l'eau. Ici, quel choix de circonstances! Egisthe invoquait Hercule dans un temple; il l'invoquait pour Mérope : trop pauvre pour offrir un sacrifice, il offrait

.... De simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.

Quel intérêt dans l'action et dans l'expression!

Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.

C'est faire pressentir par avance la protection que promet Hercule à ce jeune descendant des dieux; et de plus, cette protection rend plus vraisemblable la victoire qu'il remporte à cet âge sur deux adversaires armés contre lui.

Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide?

Il n'en faut pas davantage pour nous faire comprendre que les deux assaillans sont du nombre des satellites de Polyphonte. Dans Maffei, on ne sait pas quel est l'homme qu'Egisthe a tué : c'est une faute; tout doit être expliqué dans la tragédie, et tout doit tenir au plan.

Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

On ne pouvait mieux terminer ce récit, qui est un chef-d'œuvre d'art et de style. Ce sentiment, fait pour attendrir Mérope, va s'expliquer dans la suite de la scène : il sert dès ce moment à mettre de l'intérêt et de la noblesse jusque dans la manière dont Egisthe a été arrêté. Le poëte n'a rien négligé : il est juste de lui tenir compte de tout.

Mérope est émue de ce récit d'Egisthe; elle pleure.

EURICLÈS.
Eh! Madame, d'où vient que vous versez des larmes?
MÉROPE.
Te le dirai-je? hélas! tandis qu'il m'a parlé,
Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé.
Cresphonte, ô ciel!... j'ai cru.... que j'en rougis de honte
Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte.
Jeux cruels du hasard, en qui me montrez-vous
Une si fausse image et des rapports si doux?
Affreux ressouvenir! quel vain songe m'abuse!

Ce trait heureux est indiqué par Maffei; « O Ismène (dit Mérope à sa confidente)! en ouvrant la bouche, il a fait un mouvement de lèvres qui » m'a rappelé mon époux; il me l'a retracé comme si je le voyais ». Mais c'est une observation isolée, qui ne tient à rien, qui ne dit rien au cœur de Mérope, qui n'excite aucun trouble en elle, ni par conséquent en nous. Ce jeune étranger lui est encore indifférent : ici il a déjà causé des alarmes; elle cherche quelques lumières; et la suite de cet entretien va faire naître en elle des alternatives d'espérance et de crainte. Qu'il est beau d'imiter ainsi! Ce n'est pas faire quelque chose de rien; mais c'est faire beaucoup de peu de chose.

EURICLÈS.
Rejetez donc, Madame, un soupçon qui l'accuse;
Il n'a rien d'un barbare et rien d'un imposteur.
MÉROPE.
Les dieux ont sur son front imprimé la candeur.

Demeurez : en quel lieu le ciel vous fit-il naître ?

ÉGISTHE.

En Élide.

MÉROPE.

Qu'entends-je ! en Elide ! ah ! peut-être...
L'Élide.... répondez... Narbas vous est connu ?
Le nom d'Égisthe au moins jusqu'à vous est venu ?
Quel était votre état, votre rang, votre père ?

ÉGISTHE.

Mon père est un vieillard accablé de misère :
Polyclète est son nom ; mais, Égisthe, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Ces vers sont parfaits ; il n'y a que la rime et la mesure qui les distinguent de la prose, et, pour peu qu'il y eût ici quelque chose de plus, tout serait perdu. Sachons gré à l'auteur de cette simplicité précieuse, sans laquelle il n'y avait plus de vérité.

MÉROPE.

O dieux vous vous jouez d'une triste mortelle !
J'avais de quelque espoir une faible étincelle ;
J'entrevoyais le jour, et mes yeux affligés
Dans la profonde nuit sont déjà replongés.
Et quel rang vos parens tiennent-ils dans la Grèce ?

A cette question, je crois voir d'ici tous nos déclamateurs se guinder sur leur *sublime*, monter sur un amas de grands mots, de là nous prêcher l'égalité primitive, et mettre même la cabane au-dessus du trône : à coup sûr ils n'auraient pas trouvé d'autre moyen d'agrandir Egisthe aux yeux de Mérope. Mais Voltaire, qui savait qu'il ne faut point combattre l'orgueil des grandeurs par l'orgueil de la pauvreté, sous peine de rendre l'un tout aussi peu intéressant que l'autre; que pour avoir la dignité de son état, il faut en avoir la modestie, et que la seule fierté que l'on aime est celle qui tient à la noblesse des sentimens, et non pas au faste des prétentions; Voltaire a mis dans la réponse du jeune homme le seul caractère qui pût l'élever au-dessus de sa condition, cette dignité modeste que personne n'est tenté d'humilier, et que tout le monde se croit obligé de respecter,

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,
Ceux dont je tiens le jour, Polyclète, Sirris,
Ne sont point des mortels dignes de vos mépris.
Leur sort les avilit ; mais leur sage constance
Fait respecter en eux l'honorable indigence.
Sous ses rustiques toits mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

Je ne louerai point ces vers divins; celui-ci m'en dispense :

MÉROPE.

Chaque mot qu'il me dit est plein de nouveaux charmes.

Le spectateur le sent si bien comme elle, qu'on ne songe pas même à ce témoignage flatteur que se rend ici à lui-même le poëte qui a fait parler Egisthe. Personne ne songe à y voir la moindre apparence d'amour-propre : c'est qu'en effet il n'y en a pas, et qu'il est évident que l'illusion dramatique agit sur lui comme sur nous; mais ce qui suit surpasse tout :

Pourquoi donc le quitter ? pourquoi causer ses larmes ?
Sans doute il est affreux d'être privé d'un fils.

Je ne me lasserai point d'observer que, dans toute cette scène, Egisthe est sans cesse présent à l'esprit de Mérope, tandis que Maffei n'a guère

fait autre chose que de le mettre sous ses yeux. C'est la réunion de l'un et de l'autre qui est vraiment de génie, et ce qui en résulte de plus beau, c'est peut-être ce retour que fait ici Mérope sur elle-même, et qui amène, d'une manière à la fois si naturelle et si touchante, la question qui va mettre Egisthe dans le cas de nous dire ce que nous devons savoir, pourquoi il se trouve dans Messène. Maffei ne nous en dit rien, et cet exemple, parmi cent autres, pouvait lui apprendre que l'observation des règles essentielles est pour le vrai talent une source de beautés.

Un vain désir de gloire a séduit mes esprits.
On me parlait souvent des troubles de Messène,
Des malheurs dont le ciel avait frappé la reine,
Surtout de ses vertus dignes d'un autre prix.
Je me sentais ému par ces tristes récits.
De l'Élide, en secret, dédaignant la mollesse,
J'ai voulu dans la guerre exercer ma jeunesse,
Servir sous vos drapeaux et vous offrir mon bras :
Voilà le seul dessein qui conduisit mes pas.
Ce faux instinct de gloire égara mon courage ;
A mes parens flétris sous les rides de l'âge,
J'ai de mes jeunes ans dérobé les secours :
C'est ma première faute; elle a troublé mes jours.
Le ciel m'en a puni : le ciel inexorable
M'a conduit dans le piége et m'a rendu coupable.

Que de motifs d'intérêt se réunissent ici sur Egisthe, et tous conformes à la vraisemblance des faits et des mœurs! ce zèle pour Mérope, cet empressement à la servir, qui est à la fois le premier élan de la gloire dans un jeune héros, et le premier instinct de la nature dans un fils ; mais surtout cette piété filiale qui le force à se reprocher comme une faute ce qu'à son âge il était si excusable de prendre facilement pour un noble désir de gloire! Tout doit nous charmer dans ce jeune homme ; mais en même temps tout est vraisemblable. Ses sentimens pour Mérope sont ceux que Narbas a dû lui inspirer ; ils appartiennent à son éducation autant qu'à sa naissance, et ce tendre respect pour la vieillesse et la pauvreté de ses parens, est une de ces vertus qui se cachent le plus souvent dans l'obscurité des dernières conditions, comme si la nature, par une sorte de compensation bien équitable, eût voulu rendre ses affections plus puissantes et ses consolations plus douces pour ceux que la fortune et la société ont chargés des plus grands fardeaux.

N'oubliez pas, Messieurs, qu'excepté la ressemblance d'Egisthe et de Cresphonte, il n'y a pas jusqu'ici dans Maffei la plus légère trace de tout ce que vous avez admiré dans Voltaire. Je ne saurais trop le redire pour confondre l'indécente absurdité de ceux qui ont tant de fois appelé l'auteur de *Mérope* le *copiste* de Maffei. Je n'omettrai aucun des endroits où il a profité de la pièce italienne ; mais je me crois obligé de faire voir quelle foule de beautés il a tirée de son propre fonds, et à quel intervalle il a laissé derrière lui l'ouvrage qui a précédé le sien. Il lui doit, par exemple, les vers qui terminent cette scène; le sentiment en est vrai et touchant ; mais il me semble que l'expression en est embellie dans Voltaire, et il est incontestable que l'avantage de la situation les rend chez lui plus intéressans. Dans Maffei, Mérope, par un simple mouvement de pitié, exhorte Polyphonte à user d'indulgence envers ce jeune étranger, et à ne pas le livrer à la rigueur des lois. Polyphonte y consent, et le laisse entre les mains d'un de ses officiers, Adraste, qui le lui a amené; Mérope alors engage Adraste à traiter son prisonnier avec douceur. « Adraste, prenez quelque compassion de cet infortuné ; quoique esclave

» et pauvre, il est homme enfin, et il commence de bonne heure à sentir
» les misères de la vie ». Et à part : « Hélas ! ce fils que je cache à toute
» la terre, est élevé dans le même état, et n'est pas moins misérable.
» N'en doute point, Ismène, si mes regards pouvaient pénétrer jusqu'aux
» lieux éloignés qu'il habite, je le verrais semblable à celui-ci, et couvert
» des mêmes vêtemens ».

Voltaire a senti le mérite de ce morceau, et l'a placé après celui que je viens de citer, où Egisthe a dit que le ciel l'a *rendu coupable*.

MÉROPE.

Il ne l'est point ; j'en crois son ingénuité :
Le mensonge n'a point cette simplicité.
Tendons à sa jeunesse une main bienfaisante :
C'est un infortuné que le ciel me présente.
Il suffit qu'il soit homme, et qu'il soit malheureux :
Mon fils peut éprouver un sort plus rigoureux.
Il me rappelle Égisthe, Égisthe est de son âge ;
Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,
Inconnu, fugitif, et partout rebuté,
Il souffre le mépris qui suit la pauvreté.
L'opprobre avilit l'âme, et flétrit le courage, etc.

Je ne crois pas que le théâtre français ait rien de plus parfait que cette scène. Les différentes émotions qui agitent Mérope, les questions et les réponses d'Egisthe; d'un côté, tous les mouvemens de l'amour maternel ; de l'autre, tout le charme de la candeur et de l'innocence ; tout cela, c'est la nature même ; c'est la vérité des anciens, avec cette délicatesse de nuances, cette réunion de toutes les convenances dramatiques, qui est la science des modernes. L'élégance du style a cette mesure exacte, nécessaire pour embellir la nature sans affaiblir en rien sa pureté. Il n'y a pas un sentiment qui ne soit aimable, pas un vers qui soit hors de la situation ni au-dessus des personnages, et pas un que la simplicité rende trop faible. C'est le mérite particulier de la scène d'Athalie avec Joas, si justement admirée, et la seule qu'on puisse rapprocher de celle de Mérope avec Egisthe. Il y a dans celle de Racine, plus de création et de hardiesse, il osait le premier faire parler un enfant sur le théâtre : celle de Voltaire a nécessairement plus d'intérêt; elle émeut bien davantage, en raison de la différence qui se trouve entre une méchante femme qui cherche son ennemi, et une mère sensible qui cherche son fils. Racine a mis dans sa diction et dans son dialogue tout le charme attaché à l'enfance : c'était beaucoup de l'ennoblir et de le rendre digne de la tragédie. Voltaire avait moins à faire; mais aussi a-t-il porté l'effet plus loin, et le charme du langage est tel dans Egisthe, que je n'en connais point qui le surpasse.

Après avoir scruté les beautés intimes de cette scène, j'insisterai moins sur les autres situations dont l'effet est plus généralement connu, et j'avouerai d'abord qu'aucune n'appartient à Voltaire : mais il les a toutes plus ou moins perfectionnées. Il s'est servi d'un autre moyen que Maffei pour faire croire à Mérope que l'inconnu est le meurtrier d'Egisthe. Dans l'italien, c'est une bague qu'elle avait donnée à Polydore, qui est le Narbas de la pièce française ; cette bague est même spécifiée avec un détail minutieux dont Maffei avait trouvé l'exemple chez les Grecs, et que ne souffre pas la délicatesse de notre langue. On y parle d'un *renard* dont cette bague porte l'empreinte : Voltaire ne blâme point ce moyen; mais il observe avec raison que, depuis l'*anneau royal* dont Boileau s'était moqué, il avait cru dangereux d'employer le même moyen, et il aurait pu ajouter qu'il était devenu un peu trivial par l'usage fréquent qu'on en avait fait dans les romans et dans les comédies. Il y a substitué l'armure de Cresphonte

que portait Egisthe, et que Mérope reconnaît. On a beaucoup incidenté sur cette cuirasse sanglante qui fait le nœud de l'intrigue : on a soutenu qu'il n'était pas vraisemblable qu'Egisthe l'eût jetée. Il semble pourtant assez naturel qu'un jeune homme qui, en arrivant dans un pays étranger, y commet un homicide, quoique dans le cas d'une défense légitime, puisse en craindre les suites, et dans son premier trouble se dépouille d'une cuirasse teinte de sang, qui peut le faire reconnaître pour un meurtrier : cette précaution craintive s'accorde même avec celle de jeter le cadavre dans la Pamise. Mérope, à l'aspect de cette cuirasse que l'on a trouvée, ne doute pas que le meurtrier n'ait tué celui qui la portait. On veut encore qu'elle en croie Egisthe, lorsqu'il assure que cette armure est à lui, qu'il l'a reçue de son père ; mais comme il répète encore que son père s'appelle Polyclète, et que Mérope ne peut pas deviner que Narbas a changé de nom pour mieux se cacher ; comme il n'y a d'ailleurs aucun autre indice qui puisse faire soupçonner que le meurtrier soit Egisthe lui-même, cette précaution si ordinaire aux coupables, de se défaire d'une dépouille qui peut déposer contre eux, forme une présomption assez forte pour faire penser que le meurtrier veut se sauver par un mensonge. Cette présomption peut confirmer l'erreur de Mérope, autorisée encore par celle de ses plus fidèles serviteurs, qui croient tous qu'Egisthe a été tué. Sur tous ces points, le poëte me paraît à l'abri de toute critique raisonnable.

Je ne vois que des éloges à lui donner dans la manière dont il amène la reconnaissance, et qui est bien différente de celle de Maffei. Chez celui-ci, la confidente de Mérope engage le jeune inconnu à rester dans le vestibule où se passe l'action, pour y attendre la reine; il s'y endort, et Mérope y vient avec une hache à la main; elle est prête à le frapper, lorsque Polydore arrive et lui apprend que c'est son fils. Egisthe se réveille au bruit, et, voyant près de lui Mérope armée d'une hache, il s'enfuit avec effroi. Ce sommeil ne réussirait parmi nous qu'à l'opéra, et cette fuite produirait partout un mauvais effet. C'est une faute qui naît d'une autre faute : c'est la seconde fois que Mérope veut tuer Egisthe. Au troisième acte, elle l'a déjà fait attacher à une colonne, et a pris un javelot pour l'en percer; il n'a été sauvé que par l'arrivée de Polyphonte qu'il a conjuré de le défendre, et qui l'a pris sous sa protection. Ces circonstances, peu dignes de la scène tragique, et la même situation répétée, réussiraient fort mal sur notre théâtre. Ici Mérope veut immoler l'assassin de son fils sur le tombeau de Cresphonte, et ces sortes de vengeances qui avaient un caractère religieux, et qui étaient consacrées chez les anciens, réfutent d'elles-mêmes les critiques, qui n'ont prouvé que leur ignorance en se récriant contre Mérope, qui veut, disent-ils, *faire l'office du bourreau.* Dans la scène entre Narbas et Mérope, scène aussi pleine de mouvemens et de chaleur que celle de Maffei en est dénuée, il y a un vers que ceux qui lisent tout ont trouvé dans l'*Electre* de Longepierre.

J'allais venger mon fils. — Vous alliez l'immoler.

Dans la pièce de Longepierre, Electre dit :

J'allais venger mon frère.

Et sa sœur lui répond :

Vous alliez l'immoler.

Ce dialogue est beau; mais il est tellement dicté par la situation, qu'on peut croire, ce me semble, que Voltaire, pour faire ce vers, n'a eu besoin de personne ; et la situation, comme on sait, appartenait au sujet depuis deux mille ans; elle est citée par Aristote et Plutarque.

Maffei, depuis le moment où Mérope est instruite, au quatrième acte,

que celui qu'elle voulait faire périr est Egisthe, ne le ramène à ses yeux qu'à la fin du cinquième, lorsqu'il a tué Polyphonte. Voltaire, ayant une mère et un fils à mettre en scène, s'est bien gardé de les tenir si long-tems, éloignés l'un de l'autre; il a redoublé et multiplié les émotions de la nature, et a su la montrer toujours, ou dans les alarmes, ou dans les dangers. A peine Egisthe est-il sauvé du péril de tomber sous les coups de sa mère qu'elle se voit au moment de perdre par les coups de Polyphonte le fils qu'elle vient de retrouver. Cette situation, il est vrai, qui n'est pas dans Maffei, est empruntée d'ailleurs, non pas d'*Amasis*, comme on le dit très-mal à propos dans les feuilles de l'abbé Desfontaines, mais du *Gustave* de Piron. Dans cette pièce, Christierne, soupçonnant déjà qu'un inconnu qui s'est vanté d'avoir tué Gustave était Gustave lui-même, le fait paraître devant Léonore, mère de ce héros, et donne devant elle l'ordre de sa mort. Léonore saisit le bras du soldat, et crie : *Arrête*.

Ah! c'est ton fils,

dit Christierne. Léonore demande la grâce de ce fils, et le tyran ne l'accorde que sous la condition qu'elle consentira sur-le-champ à l'hymen qu'il lui propose. C'est la même marche dans *Mérope*; mais il est plus aisé d'employer des situations qui réveillent en nous les sentimens de la nature que de lui donner toute la vérité, toute l'éloquence de son langage. L'un est à la portée des romanciers les plus médiocres, l'autre n'appartient qu'aux grands écrivains. Aussi, tandis que des censeurs passionnés et des auteurs jaloux ne voulaient voir dans l'auteur de *Mérope* qu'un *copiste* et un *plagiaire*, Maffei, plus juste, quoique plus intéressé dans cette cause, admirait avec tous les bons juges d'Italie, d'accord avec ceux de France, cette scène dont l'exécution est toute à Voltaire. Polyphonte est loin de penser qu'Egisthe soit ce qu'il est; mais sa politique soupçonneuse le détermine à le faire périr; et de plus, Mérope, lorsqu'elle était encore dans l'erreur, a mis à ce prix la main que Polyphonte veut obtenir : on amène Egisthe en sa présence.

Votre intérêt m'anime.
Vengez-vous, baignez-vous au sang du criminel,
Et sur son corps sanglant je vous mène à l'autel.

MÉROPE.

Ah! dieux!

ÉGISTHE, *à Polyphonte*.

Tu vends mon sang à l'hymen de la reine.
Ma vie est peu de chose, et je mourrai sans peine.
Mais je suis malheureux, innocent, étranger :
Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger.
J'ai tué justement un injuste adversaire.
Mérope veut ma mort; je l'excuse, elle est mère.
Je bénirai ses coups prêts à tomber sur moi,
Et je n'accuse ici qu'un tyran tel que toi.

POLYPHONTE.

Malheureux! oses-tu, dans ta rage insolente....

MÉROPE.

Eh! Seigneur, excusez sa jeunesse imprudente.
Elevé loin des cours, et nourri dans les bois,
Il ne sait pas encor ce qu'on doit à des rois.

Ce mouvement, d'autant plus vrai qu'il est involontaire, et cette imprudence maternelle qui révèle ce qu'elle veut cacher, et qui expose le fils qu'elle veut défendre, est d'une vérité sublime : c'est la nature surprise dans son secret. C'est une beauté du premier ordre, et bien supérieure

au mérite de la situation. Le poëte prolonge, avec un art que le génie seul peut soutenir, ce trouble si pressant et cette crise si violente qui fait palpiter le spectateur.

POLYPHONTE.

Qu'entends-je ? quel discours ! quelle surprise extrême !
Vous, le justifier !

MÉROPE.

Qui ! moi ! Seigneur ?

POLYPHONTE.

Vous-même.
De cet égarement sortirez-vous enfin ?
De votre fils, Madame, est-ce ici l'assassin ?

MÉROPE.

Mon fils, de tant de rois le déplorable reste,
Mon fils enveloppé dans un piége funeste,
Sous les coups d'un barbare....

ISMÉNIE, *à part.*

O ciel ! que faites-vous ?

POLYPHONTE.

Quoi ! vos regards sur lui se tournent sans courroux ?
Vous tremblez à sa vue, et vos yeux s'attendrissent ?
Vous voulez me cacher les pleurs qui les remplissent ?

MÉROPE.

Je ne les cache point ; ils paraissent assez :
La cause en est trop juste, et vous la connaissez.

POLYPHONTE.

Pour en tarir la source, il est temps qu'il expire.
Qu'on l'immole, soldats !

MÉROPE, *s'avançant.*

Cruel ! qu'osez-vous dire ?

ÉGISTHE.

Quoi ! de pitié pour moi tous vos sens sont saisis !

POLYPHONTE.

Qu'il meure !

MÉROPE.

Il est....

POLYPHONTE.

Frappez.

MÉROPE, *se jetant entre Egisthe et les soldats.*

Barbare ! il est mon fils.

ÉGISTHE.

Moi ! votre fils !

MÉROPE, *en l'embrassant.*

Tu l'es, et ce ciel que j'atteste,
Ce ciel qui t'a formé dans un sein si funeste,
Et qui trop tard, hélas ! a dessillé mes yeux,
Te remet dans mes bras pour nous perdre tous deux.

A qui donc appartient tout ce dialogue si vrai, si véhément, si pathétique, ce discours de Mérope aux pieds de Polyphonte :

Que vous faut-il de plus ? Mérope est à vos pieds ;
Mérope les embrasse et craint votre colère.
A cet effort affreux, jugez si je suis mère, etc.

et tout le reste, qui est de la même force ? Au talent seul, et au talent le plus rare de tous. On ne prend à personne cette manière d'écrire la tragédie : on ne la trouve que dans son âme, dans son imagination, et c'est précisément pour cela que l'envie s'obstine à la méconnaître.

Ce talent si éminent se soutient au même degré dans toute la pièce ; il ne baisse ni ne se dément nulle part. Le dénoûment même et le récit, qui sont sans contredit ce qu'il y a de plus beau dans Maffei, sont encore dans l'imitateur bien au-dessus de l'original, et cette supériorité tient principalement à la poésie de style, qui est portée aussi loin qu'elle puisse aller. Je ne balance pas à mettre ce récit au-dessus de tous les morceaux du même genre qu'on ait jamais faits, au-dessus même de celui d'*Iphigénie en Aulide*. Qu'on lise, que l'on compare, et qu'on juge si le feu de la narration, le choix des circonstances, cette vérité de détails et d'expressions qui met sous les yeux la chose même, peuvent aller plus loin que dans le récit d'Isménie. En vain les détracteurs de Voltaire, depuis Desfontaines jusqu'à ses derniers successeurs, ont ridiculement affecté de mépriser ce cinquième acte : il est aussi admirable que les précédens. Le critique que j'ai déjà cité, et que Desfontaines loue de manière à faire croire que c'est lui-même, a beau dire avec ce ton de dédain que la haine veut prendre quelquefois, et dont personne n'est la dupe : *Je ne perdrai point de temps à critiquer ce cinquième acte, le spectateur en a été peu content, et je n'apprendrai rien au public en lui disant qu'il est mauvais : le récit épique de la mort de Polyphonte est ridicule et déplacé.* Mensonges et inepties. Ce dernier acte a toujours été applaudi avec transport, comme tout le reste : il n'y a rien d'*épique* dans le récit, pas même de prétexte à cette *ridicule* critique ; la seule qui en eût un, porte sur la scène entre Narbas et Euriclès. On a fait grand bruit de cette scène entre deux *subalternes* dans un cinquième acte ; on a prétendu qu'elle laissait le théâtre vide : cela est faux. Narbas n'est point un personnage *subalterne ;* et la scène, qui n'est que d'une vingtaine de vers, est faite avec tant d'art, qu'elle transporte pour ainsi dire sous nos yeux ce qui se passe derrière le théâtre, le fait pressentir, et commence en quelque sorte le récit qui la suit. Serait-ce donc une scène de cette espèce qui pourrait gâter un cinquième acte d'ailleurs si beau ? Et quelle action plus théâtrale depuis le cinquième acte d'*Athalie !* quel plus grand spectacle que celui que présente Mérope lorsqu'elle arrive suivie de cette foule de peuple qui vient d'être témoin de la mort de Polyphonte ?

> Guerriers, prêtres, amis, citoyens de Messène,
> Au nom des dieux vengeurs, peuples, écoutez-moi :
> Je vous le jure encore, Egisthe est votre roi ;
> Il a puni le crime, il a vengé son père.

Et montrant le corps sanglant de Polyphonte qu'on apporte dans le fond du théâtre :

> Celui que vous voyez, traîné sur la poussière,
> C'est un monstre, ennemi des dieux et des humains ;
> Dans le sein de Cresphonte il enfonça ses mains,
> Cresphonte mon époux, mon appui, votre maître.
> Mes deux fils sont tombés sous les coups de ce traître.
> Il opprimait Messène, il usurpait mon rang ;
> Il m'offrait une main fumante de mon sang.

Et montrant Egisthe qui arrive tenant encore à la main la hache dont il a frappé le tyran :

> Celui que vous voyez, vainqueur de Polyphonte,
> C'est le fils de vos rois, c'est le sang de Cresphonte,
> C'est le mien, c'est le seul qui reste à ma douleur.
> Quels témoins voulez-vous plus certains que mon cœur ?

Et montrant Narbas :

Regardez ce vieillard, c'est lui dont la prudence
Aux mains de Polyphonte arracha son enfance;
Les dieux ont fait le reste.

NARBAS.

Oui, j'atteste ses dieux
Que c'est là votre roi qui combattait pour eux.

ÉGISTHE.

Amis, pouvez vous bien méconnaître une mère;
Un fils qu'elle défend, un fils qui venge un père;
Un roi vengeur du crime?

MÉROPE.

Et si vous en doutez,
Reconnaissez mon fils aux coups qu'il a portés.

Ces derniers mots, qui ne seraient ailleurs que nobles, deviennent ici sublimes par la situation : ici la tragédie paraît dans tout l'appareil qu'elle peut naturellement joindre à un grand intérêt, dans sa simplicité majestueuse. Rien de forcé, rien de petit, rien d'équivoque; tout est vrai, tout est grand, tout est tragique.

Une des choses qui font le plus d'honneur à Voltaire, c'est le rôle d'Egisthe : il est d'une perfection peut-être plus étonnante que celui de Mérope. Avec le talent qu'il avait pour le pathétique, Mérope était dans ses mains un rôle pour ainsi dire tout fait. Egisthe demandait la connaissance de l'art la plus consommée, et Voltaire en a fait un modèle que les écrivains peuvent étudier, comme les artistes étudient la belle nature dans les monumens antiques. Ce rôle était très-difficile : Egisthe est, pendant les premiers actes, dans une situation dépendante et subordonnée : il ne se connaît pas. Il fallait pourtant que le fils de Mérope, le petit-fils d'Hercule, se fît apercevoir dans l'élève de Narbas. C'est ce dont Maffei ne s'est pas douté : il a cru que tout devait être vulgaire dans ce jeune homme, et se ressentir de sa condition obscure et subalterne; il a cru que c'était là *de la vérité* : il s'est trompé. *La vérité* des arts d'imitation, fondée sur des aperçus plus justes, sur des vues plus réfléchies, veut que le premier trait de la nature se retrouve toujours même sous les formes qui la déguisent. Donnez à un habile peintre à représenter le fils d'un roi, d'un héros élevé parmi des bergers et confondu au milieu d'eux: en lui donnant le même habillement, il se gardera bien de lui donner la même figure, le même maintien, le même air de tête; il vous fera remarquer en lui quelque chose qui le distingue de tous les autres. Il en est de même du théâtre, où cette distinction doit être encore plus marquée : c'est là surtout que le personnage que l'on connaît ou que l'on devine doit répondre à notre imagination, qui lui a déjà donné une physionomie, et qui cherche à la reconnaître. Cette théorie est essentiellement celle des arts, puisqu'ils doivent embellir la nature, et de plus, elle ne la contredit pas. Il est généralement vrai, d'une vérité physique et morale, que la naissance, les sentimens, l'éducation, nous montrent tous les jours, dans une personne malheureuse et bien née, quelque chose de supérieur à l'état où la fortune a pu la réduire. A plus forte raison aimons-nous à retrouver au théâtre cette supériorité naturelle, qui nous est toujours plus chère qu'aucune autre, parce qu'elle est toute entière à l'homme, et non pas à la fortune. Vous avez vu, Messieurs, par tout ce que j'ai rapporté du rôle d'Egisthe, qu'il est tracé sur ce plan, d'autant mieux rempli, que la mesure y est habilement gardée. L'auteur, en relevant toujours son jeune héros au-dessus de sa condition, ne l'a jamais agrandi jusqu'à l'enflure, ne lui a jamais donné ni orgueil ni arrogance. Quand il faut mourir, il ne brave point la mort, il s'y résigne; il ne s'abaisse point, comme dans

Maffei, à implorer en gémissant la protection de Polyphonte; il ne le remercie pas humblement de lui avoir sauvé la vie; il ne flatte pas ce *grand roi*, mais il lui dit avec une fermeté aussi noble que raisonnable :

. . . . Je suis malheureux, innocent, étranger :
Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger.

Quand il apprend qu'il est fils de Cresphonte, et que les larmes de Mérope prosternée aux pieds du tyran avertissent Egisthe de tout le danger de son nom, il ne paraît ni plus fier de ce titre, ni plus attaché à la vie : ce qu'il dit ne fait voir que l'accord naturel de ses sentimens avec les devoirs de son rang et le malheur de sa situation. Il exhorte Mérope à ne pas s'humilier devant l'oppresseur.

Je sais peu de mes droits quelle est la dignité;
Mais le ciel m'a fait naître avec trop de fierté,
Avec un cœur trop haut pour qu'un tyran l'abaisse :
De mon premier état, j'ai bravé la bassesse,
Et mes yeux du présent ne sont point éblouis.
Je me sens né des rois, je me sens votre fils.
Hercule ainsi que moi commença sa carrière;
Il sentit l'infortune en ouvrant la paupière;
Et les dieux l'ont conduit à l'immortalité,
Pour avoir, comme moi, vaincu l'adversité.
S'il m'a transmis son sang, j'en aurai le courage.
Mourir digne de vous, voilà mon héritage.

Ce sublime simple rappelle celui dont les exemples sont fréquens dans Virgile, surtout dans la conversation d'Evandre avec Enée. *Mérope* est, de tous les ouvrages de Voltaire, celui où il s'est le plus pénétré de l'esprit des anciens. On croit les entendre dans ce discours qu'Egisthe tient à Narbas au cinquième acte :

Eh quoi! tous les malheurs aux humains réservés,
Faut-il, si jeune encor, les avoir éprouvés!
Les ravages, l'exil, la mort, l'ignominie;
Dès ma première aurore ont assiégé ma vie.
De déserts en déserts, errant, persécuté,
J'ai langui dans l'opprobre et dans l'obscurité :
Le ciel sait cependant si, parmi tant d'injures,
J'ai permis à ma voix d'éclater en murmures.
Malgré l'ambition qui dévorait mon cœur,
J'embrassai les vertus qu'exigeait mon malheur.
Je respectai, j'aimai jusqu'à votre misère :
Je n'aurais point aux dieux demandé d'autre père.

Plus on lit cette tragédie, et plus on est étonné de la multitude de beautés qu'elle réunit, et de l'art qui les a rassemblées : il éclate surtout dans la manière dont le dénoûment est amené. Maffei l'indique et le fait prévoir maladroitement : à peine Egisthe se connaît-il, que ce jeune homme si timide auparavant, qui suppliait Polyphonte et fuyait devant Mérope, ne voit rien de si facile que de tuer le tyran au milieu de ses soldats. Il n'a pas même encore une épée, et il s'écrie : « Le tyran périra au milieu de » la garde qui l'entoure : je veux lui plonger un fer dans le sein ». Le vieux Polydore lui représente que cette fureur aveugle ne peut que le conduire à sa perte, et aussitôt Egisthe lui témoigne la plus entière soumission à ses avis. Ce sont deux excès également défectueux : il ne fallait ni annoncer ce qu'Egisthe fera, ni soumettre sa conduite à qui que ce fût : Voltaire a évité ces deux écueils. Egisthe semble méditer un grand dessein, mais il ne l'explique pas; lui-même paraît attendre l'inspiration des dieux, celle du moment, celle de son courage; et en effet, le succès

de sa témérité, quoique les circonstances le rendent très-vraisemblable, ne pouvait être ni combiné ni prévu : aussi ce dénoûment remplit toutes les conditions ; il est naturel, imprévu et intéressant. Egisthe s'écrie :

Hercule, instruis mon bras à me venger du crime ;
Eclaire mon esprit du sein des immortels !
Polyphonte m'appelle au pied de tes autels,
Et j'y cours.

Cette invocation à Hercule n'est point une simple figure de style; elle tient au sujet et au caractère. Egisthe est l'élève du malheur et l'enfant des dieux : lorsqu'il aura triomphé du tyran par une heureuse audace, nous l'entendrons dire au milieu de sa gloire :

Elle n'est point à moi ; cette gloire est aux dieux ;
Ainsi que le bonheur, la vertu nous vient d'eux.

C'est le langage des héros d'Homère et de Virgile, qui, heureusement pour leur talent et pour nos plaisirs, n'étaient pas des *philosophes* de ce siècle. Narbas, Euriclès, veulent en vain le détourner de rien entreprendre qui puisse l'exposer.

NARBAS.
Ah ! mon prince, êtes-vous las de vivre ?
EURICLÈS.
Dans ce péril du moins si nous pouvions-vous suivre !
Mais laissez-nous le temps d'éveiller un parti
Qui, tout faible qu'il est, n'est point anéanti.
Souffrez....

Egisthe les interrompt, et prend ici toute la supériorité qui lui convient depuis qu'il est reconnu.

.... En d'autres temps, mon courage tranquille
Au frein de vos leçons serait souple et docile ;
Je vous croirais tous deux; mais, dans un tel malheur,
Il ne faut consulter que le ciel et son cœur.
Qui ne peut se résoudre, aux conseils s'abandonne;
Mais le sang des héros ne croit ici personne.

Dans Maffei, Polydore, à l'arrivée de Polyphonte, fait cacher derrière des colonnes ce même Egisthe qui tout à l'heure ne parlait que d'immoler le tyran. Je ne louerai point Voltaire d'avoir évité ce défaut de bienséance théâtrale ; mais on ne peut trop le louer d'avoir exalté par degrés le courage d'Egisthe à mesure que le péril approche, et qu'il est pressé de choisir entre la soumission et la mort. Cette préparation savante et nécessaire de la catastrophe du cinquième acte, lui a fourni des beautés supérieures. Mérope elle-même, qui bravait Polyphonte, et qui ne le craint que depuis qu'elle a retrouvé son fils, exhorte Egisthe à céder au sort et aux conjonctures.

Fils des rois et des dieux, mon fils, il faut servir.

Il répond :

Voyez-vous en ces lieux le tombeau de mon père ?
Entendez-vous sa voix ? êtes vous reine et mère ?
Si vous l'êtes, venez.
MÉROPE.
Il semble que le ciel
T'élève en ce moment au-dessus d'un mortel.

Elle a raison, et le spectateur pense comme elle. Mais la confiance d'Egisthe n'est pas un fol oubli de tout danger; le dialogue suivant prouve qu'il est capable d'examiner avant d'entreprendre.

Auriez-vous des amis dans ce temple funeste ?

MÉROPE.

J'en eus quand j'étais reine, et le peu qui m'en reste
Sous un joug étranger baisse un front abattu ;
Le poids de mes malheurs accable leur vertu.
Polyphonte est haï, mais c'est lui qu'on couronne :
On m'aime et l'on me fuit.

EGISTHE.

Quoi ! tout vous abandonne !
Ce monstre est à l'autel !

MÉROPE.

Il m'attend.

ÉGISTHE.

Ses soldats
A cet autel horrible accompagnent ses pas !

MÉROPE.

Non, la porte est livrée à leur troupe cruelle ;
Il est environné de la foule infidèle
Des mêmes courtisans que j'ai vus autrefois
S'empresser à ma suite et ramper sous mes lois.
Et moi, de tous les siens à l'autel entourée,
De ces lieux à toi seul je puis ouvrir l'entrée.

ÉGISTHE.

Seul je vous y suivrai ; j'y trouverai des dieux
Qui punissent le meurtre, et qui sont mes aïeux.

Après cette scène, on peut s'attendre à tout, et l'on ne peut deviner rien.

Voltaire a emprunté de Maffei ce vers heureux qui termine la pièce :

Et vous, mon cher Narbas, soyez toujours mon père.

Il lui doit aussi cet endroit d'une vérité admirable, ces paroles de Mérope lorsqu'Egisthe, près de périr sous ses coups, invoque sa malheureuse mère :

Barbare, il te reste une mère !
Je serais mère encor, sans toi, sans ta fureur.
Tu m'as ravi mon fils.

J'ai fait mention de toutes les beautés dont Voltaire est redevable à Maffei. Elles sont en petit nombre, mais précieuses. J'eusse été beaucoup trop long, si j'avais voulu détailler toutes celles qui appartiennent en propre au poëte français ; je me suis borné aux principales, mais je n'ai pas rapporté non plus celles qui appartiennent au plan et à la manière du poëte italien ; elles trouveront leur place ailleurs.

Quant au style, *Mérope* est, sans contredit, ce que Voltaire a écrit de plus parfait. Il a des pièces d'une versification plus forte et plus brillante, selon la nature des sujets ; mais dans toutes il arrive quelquefois, ou que le poëte se montre trop, ou que le versificateur s'oublie trop. Aucune, pas même *Zaïre*, n'est tout-à-fait exempte de ces deux défauts. Ici je n'en vois aucune trace : le poëte ne prend jamais la place du personnage, et, à l'égard des vers, jamais il ne s'est plus approché de la pureté, de l'élégance et de l'harmonie de Racine. Il y a des scènes entières où, de même que dans Racine, la critique la plus rigide ne découvre que des beautés et n'aperçoit pas un défaut. Je ne crois pas que l'on trouvât dans *Mérope* douze vers faibles, et à peine y a-t-il deux ou trois expressions impropres.

Vous achetiez sa mort *avec* mon hyménée.

Cette tournure me semble un peu prosaïque, et même un peu louche.

Triste effet de l'amour dont votre âme est *atteinte*.

C'est à Mérope que l'on parle ainsi : je ne sais si le mot *atteinte* est bien juste : il le serait parfaitement, s'il s'agissait d'un autre amour. On dit très-bien qu'une femme est atteinte d'un amour violent, funeste, coupable, parce que la passion de l'amour emporte avec elle l'idée d'une blessure, et que cette figure est naturelle et vraie. Mais je ne crois pas que l'on puisse dire les *atteintes* de l'amour maternel, sentiment qui, par lui-même, est habituel et doux. Au reste, comme l'amour maternel est dans Mérope une cause de douleurs, l'expression peut encore se justifier, et mon observation est moins une censure qu'un doute que je propose, et qui prouve un examen bien scrupuleux.

Plusieurs causes peuvent avoir concouru à la perfection de cet ouvrage où le talent de l'auteur paraît dans sa plus grande maturité. D'abord la simplicité du sujet, le premier où, depuis *Athalie*, on se fût passé d'amour, commandait en même temps les plus grands efforts dans l'exécution, et la plus grande simplicité dans le style. Un écrivain tel que Voltaire ne pouvait pas se méprendre à cette analogie nécessaire ; ensuite les alarmes qu'on lui donnait de toutes parts sur le succès d'une pièce sans amour lui firent garder la sienne pendant six ou sept ans ; et *Mérope*, composée en 1736, ne fut jouée qu'en 1743. Il eut donc tout le loisir de la revoir ; il sentit la nécessité d'imposer à la critique et à l'envie ; et, dispensé d'invention, il put réunir toutes ses forces sur les détails. Enfin cet esprit flexible, occupé long-temps d'un sujet ancien, se rapprocha plus qu'ailleurs de la manière des tragiques grecs, sut profiter de leur naturel heureux qu'il avait goûté dans Maffei ; et quand celui-ci outrait leurs défauts en imitant leur simplicité, Voltaire sut se garantir de ce mélange. De tant de secours joints à un si grand talent il est résulté un des plus beaux modèles de l'art, une tragédie qui est du très-petit nombre de celles où l'on ait été aussi près de la dernière perfection qu'il soit donné à l'esprit humain d'y arriver.

On demandera s'il est possible que, dans un ouvrage où il y a tant à louer, la critique ne voie rien à reprendre. Voltaire nous dit que ni Maffei ni lui *n'exposent des motifs bien nécessaires pour que Polyphonte veuille absolument épouser Mérope.* Cette observation, quoique faite par l'auteur, me semble extrêmement sévère : elle est fondée pour le Polyphonte de Maffei, qui se donne pour ce qu'il est, pour un franc scélérat ; mais non pas pour celui de Voltaire, qui met sa politique à en imposer aux Messéniens, et à soutenir le rôle d'un honnête homme. Son mariage avec la veuve de Cresphonte, dont la mémoire est chère au peuple, ne contrarie point son ambition et entre dans ses vues.

Dans la critique dont j'ai parlé, et que Desfontaines, en l'insérant dans ses feuilles, trouve *polie et pleine d'égards*, il est dit en propres termes que *rien n'est plus sifflable que la folle construction de Mérope.* Sans m'arrêter à cette *politesse*, et à ces *égards*, sans réfuter une foule d'objections frivoles qui ne méritent pas de réponse, j'observerai seulement que la seule qui soit spécieuse n'a aucun fondement. Elle porte sur la conduite de Polyphonte, qui consent à laisser vivre Egisthe, pourvu qu'à l'autel même, où sa mère va prendre un nouvel époux, il vienne jurer obéissance à Polyphonte en présence des Messéniens. On veut trouver de la contradiction entre cette conduite et ce que dit Polyphonte au premier acte :

> Si ce fils tant pleuré dans Messène est produit.
> De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
> Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
> Revivront dans les cœurs, y prendront sa défense.
> Egisthe est l'ennemi dont il faut triompher.

Non-seulement il n'y a point ici de contradiction, mais il y a conséquence. Ces vers prouvent bien que Polyphonte doit chercher à faire périr Egisthe, de peur qu'il ne vienne à reparaître dans Messène; mais ils ne prouvent nullement qu'il doive le faire, quand Egisthe vient d'y être reconnu. Au contraire, ce qu'il a dit des sentimens qu'on a pour Egisthe démontre que la violence serait extrêmement dangereuse, et que le meurtre de ce jeune prince pourrait rendre trop odieux un homme de néant, qui ne doit son élévation qu'à un parti long-temps balancé et aux suffrages d'un peuple séduit.

Quant à moi, les seules objections qui me paraissent raisonnables ne regardent que l'avant-scène, et c'est heureusement la partie dramatique où les législateurs eux-mêmes sont convenus que le poëte avait le plus de liberté. Que Polyphonte ait pu massacrer le roi et ses deux fils dans le tumulte d'une attaque nocturne, sans être vu de personne que de Narbas, que Narbas, en sauvant le seul Egisthe, n'ait pu instruire Mérope de la vérité, et que Polyphonte passe depuis quinze ans pour le vengeur de ceux qu'il a égorgés, ce sont des événemens d'un genre fort extraordinaire et qui approchent du merveilleux; mais ils ne sont pas absolument impossibles; ils sont même justifiés autant qu'ils peuvent l'être; enfin ils précédent l'action, et, comme je l'ai remarqué plus d'une fois, le spectateur, toujours indulgent dans cette partie, adopte volontiers tout ce que le poëte a besoin de lui persuader.

On sait que, de toutes les pièces de Voltaire, *Mérope* est celle qui eut le succès le plus complet; il alla jusqu'à l'enthousiasme, et les larmes coulèrent depuis le premier acte jusqu'au dernier. Ce qui dut y contribuer beaucoup, c'est que la fortune qui lui avait donné une Gaussin pour *Zaïre* et *Alzire*, lui donna une Dumesnil pour *Mérope*. Il ne faut pourtant pas s'imaginer que ses ennemis aient respecté l'ouvrage ni le succès : l'un et l'autre redoubla leur fureur; elle s'exhala en libelles multipliés, dans l'un desquels on parodia contre lui deux de ses vers avec la plus grossière impudence :

> Quand on a tout pillé, quand on n'a plus d'espoir,
> Ecrire est un opprobre, et se taire un devoir.

mais le public était entièrement pour lui. *Mérope* fut aussi l'époque des récompenses et des honneurs qu'il reçut enfin du Gouvernement, mais elle n'en fut pas la cause. S'il obtint des titres et des pensions, la charge de gentilhomme ordinaire du roi et celle d'historiographe de France, s'il fut chargé des ouvrages destinés aux fêtes de la cour pour le mariage du dauphin, si le philosophe de Cirey devint le poëte de Versailles, il dut tout à la protection d'une femme qui était alors toute-puissante. Ce crédit même fut nécessaire pour le faire entrer enfin à l'académie, où ses talens l'auraient porté bien plus tôt, s'il n'en eût déjà beaucoup abusé: aussi cette victoire ne fut pas celle qui coûta le moins; mais ce fut aussi le terme de ses prospérités, et les choses étaient déjà bien changées lorsqu'en 1748 il donna *Sémiramis*.

Observations sur le style de Mérope.

1 Nous devons l'un à l'autre un mutuel soutien.

La rigueur grammaticale exigerait *nous nous devons* : je crois qu'en poésie on peut d'autant plus supprimer cette répétition de pronom, qu'elle n'est pas agréable à l'oreille, et que l'*un à l'autre* exprime suffisamment la réciprocité.

2 Ce sang s'est *épuisé*, *versé* pour la patrie.

Ces deux participes l'un près de l'autre ne font pas un bon effet, et le second paraît inutile après le premier, qui est plus fort et qui dit tout :

3 Écartez des terreurs dont le *poids vous afflige.*

Expressions inélégantes un *poids* accable plus qu'il n'*afflige*.

4 Celle de qui la gloire et l'infortune *affreuse*
Retentit jusqu'à moi, etc.

Il fallait absolument le pluriel, *ont retenti vers moi*. Quand la conjonctive *et* se trouve entre deux substantifs, ils exigent le pluriel du verbe dont ils sont les nominatifs, à moins qu'il n'y ait entre eux une sorte de conformité d'idées, qui ressemble à l'identité, et *la gloire et l'infortune* n'ont rien de commun. L'élégance exigeait de plus que l'*infortune* n'eût pas l'épithète, puisque la *gloire* n'en avait pas. La phrase en aurait eu bien plus de précision et de grâce : *affreuse* a trop l'air d'être donné à la rime.

5 *Il a su* que d'Égisthe *on a tranché* les jours.

Après le premier prétérit il fallait, dans la règle, un plusqueparfait; *Il a su qu'on avait tranché*. Il était facile de mettre *il apprend que d'Égisthe*, etc. ; c'est une très-petite irrégularité.

6 Est-ce de nos tyrans quelque ministre *affreux* ?

Mauvaise épithète, qui ressemble à une cheville.

7 . . . . Ma juste défiance
A pris soin d'effacer dans *son sang dangereux*
De ce secret d'état les vestiges honteux.

Dans son sang dangereux est une phrase louche. On voit bien que le poëte a voulu dire que la vie de ce complice de Polyphonte était dangereuse pour lui ; mais il ne le dit pas assez clairement, et l'épithète de *dangereux*, qui peut être appliquée à la vie, ne saurait l'être *au sang*.

8 L'horreur et la vengeance *empliront* tous les cœurs.

Remplir est du style noble ; *emplir* n'en est pas. Ces petites différences sont essentielles à la diction.

9 Qui ne peut *se résoudre*, aux conseils s'abandonne.

Se résoudre exige un régime, et ce vers est inutile et froid, puisqu'il répète en maxime ce que les précédens et le suivant expriment en sentiment.

SECTION X.

Sémiramis.

Le mérite réel des ouvrages devient toujours, à la longue, la mesure de leur succès et de leur réputation, mais rarement, dans leur naissance. Ce serait demander aux hommes plus qu'on n'en doit attendre, que d'exiger d'eux, dans le premier moment, qu'ils ne jugent pas l'auteur au moins autant que l'ouvrage, et souvent beaucoup plus l'un que l'autre. Cette vérité commune, et qu'on a pourtant contredite plus d'une fois, est prouvée par l'expérience et fondée sur la nature. Il est de fait, surtout au théâtre, que la médiocrité reconnue, qui ne fait ombrage à personne, ne peut pas avoir d'ennemis, et qu'elle a des juges d'autant plus indulgens, qu'ils ont moins à espérer de ce qu'elle peut faire. Parmi ceux qui ont quelque habitude des spectacles, pas un n'ignore que cent pièces qui ont été ou supportées ou applaudies, parce que les auteurs étaient indifférens au public et à la renommée, n'auraient pas été achevées, si par hasard il eût été possible qu'un homme supérieur eût pu produire quelque chose d'aussi mauvais. Mais toutes les fois qu'un bon écrivain a été au-dessous de lui-même, on ne lui a fait aucune grâce, et il serait trop heu-

reux que la sévérité n'eût jamais été plus loin : trop d'exemples attestent qu'elle a été poussée jusqu'à l'injustice, et ces considérations instructives doivent entrer dans l'histoire des travaux du génie. Il n'est pas inutile d'observer l'influence plus ou moins marquée que des circonstances personnelles ont eue de tout temps sur le sort des meilleurs ouvrages : elles étaient favorables à Voltaire lorsque *Mérope* parut. La liberté de penser, sans être alors aussi périlleuse à beaucoup près sous un gouvernement absolu qu'elle l'est devenue depuis sous une *constitution libre*, ne laissait pas d'avoir ses dangers; elle lui avait attiré des disgrâces, des exils, des emprisonnemens, qui même n'avaient pas toujours été des mesures de justice. Le talent maltraité en devient plus intéressant, et les punitions arbitraires, fussent-elles méritées, soulèvent l'opinion contre l'autorité. Ce séjour souvent forcé qu'il avait fait long-temps à Cirey n'avait pas sans doute désarmé des ennemis particuliers qu'on ne désarme pas, mais lui avait rendu la faveur publique, qu'il est toujours plus aisé de se concilier dans l'éloignement. Enfin *Mérope* fut jouée au moment même où un ministre venait d'écarter Voltaire de l'Académie française, non-seulement contre le vœu général, mais contre le vœu particulier du roi Louis XV, qui avait annoncé son élection. On eût dit que le public voulait l'en dédommager par tous les honneurs qu'il lui prodigua le jour de la première représentation de *Mérope* : ce fut la première fois qu'un auteur recueillit en personne tous les honneurs d'un succès au théâtre. Il parut dans la loge de la maréchale de Villars qui n'était pas seulement une grande dame, mais une très-belle femme. Le public, qui était alors une puissance respectable partout où il était assemblé, parce qu'alors les convenances sociales étaient respectées, lui cria : *Embrassez-le!* et il fut embrassé. Mais bientôt après, lorsqu'on le vit honoré à la cour des mêmes distinctions, des mêmes titres que le grand Racine, lorsqu'il fut ou qu'on le crut heureux, cet intérêt public, qui n'avait plus d'objet, fit place par degrés aux secrètes insinuations de l'envie, et l'on fut plus disposé à écouter favorablement ceux qui épiaient son bonheur et ses triomphes pour les troubler. Son entrée à l'Académie fut le premier signal de leur déchaînement : un plat libelle fut répandu clandestinement à la porte du Louvre, le jour que l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope* y vint prendre une place. Cette satire insipide eût été oubliée, comme mille autres, au bout de huit jours; mais la haine, qui n'est pas toujours maladroite, avait fait son calcul sur l'extrême sensibilité de Voltaire, il l'avait manifestée plus d'une fois, et surtout dans le procès criminel qu'il intenta contre l'abbé Desfontaines au sujet de la *Voltairomanie*, autre libelle encore plus infâme; et pour lequel il n'avait obtenu, après six mois de poursuites, que la satisfaction légère d'un désaveu. On s'attendait, non sans vraisemblance, qu'il n'éclaterait pas moins pour un nouvel outrage du même genre : l'on comptait bien moins sur le mal qu'on voulait lui faire que sur celui qu'il pouvait se faire lui-même, et l'on ne se trompait pas. S'il était possible que la raison tranquille se fît entendre à une tête vive et à une âme ardente, Voltaire aurait senti qu'un homme tel que lui, outragé au milieu de sa gloire, n'avait qu'un seul parti à prendre, celui de laisser ce dédommagement tel quel à ses ennemis, et même à la malignité publique, qui n'est pas fâchée d'*en jouir*, mais qui en jouit toujours moins quand on y paraît moins sensible. Il aurait aperçu que le procès qu'il allait entreprendre était précisément tout ce que désiraient ceux dont il voulait se venger. Malheureusement il est rare que le grand talent, qui sent tous les avantages de sa supériorité, sente aussi bien tous ceux que ses adversaires doivent à leur bassesse, et qui dans une lutte semblable sont aisément au-dessus des siens. Tout a

réduit à ce raisonnement qu'ils font tout bas, et quelquefois tout haut : quoi que nous fassions, nous ne pouvons jamais nous compromettre; nous ne sommes rien, et l'œil du public n'est pas ouvert sur nous : quoi qu'il fasse au contraire, dès qu'il entre en lice avec nous, il se compromettra ; et qui sait jusqu'à quel point? Ce fut là le résultat de ce malheureux procès dont les tribunaux retentirent, et dont les curieux conservent les pièces. Voltaire ne put convaincre les auteurs du libelle, ce qui est toujours très-difficile, et sa vengeance exercée contre un violon de l'Opéra, nommé Travenol, qu'il fit emprisonner comme distributeur du libelle, parut odieuse et vexatoire, et l'exposa lui-même à un procès en réparation. Des jurisconsultes qui ne demandaient pas mieux que de combattre sur leur terrain contre un homme célèbre, imprimèrent des Mémoires qui étaient de nouvelles satires, et, ce qu'il y a de pis, des satires juridiques et autorisées. Les amis de Voltaire vinrent à bout de terminer cette querelle dans les tribunaux, mais elle lui nuisit beaucoup dans le public.

On cherchait en même temps à le perdre à la cour; ce qui était encore plus aisé. L'indépendance de son caractère, l'ascendant de son esprit, la hardiesse souvent indiscrète de ses opinions, et la légèreté de ses paroles, alarmaient les uns, embarrassaient les autres, et déplaisaient à tous. Il ne s'agissait plus que de lui ôter l'appui qui le soutenait, celui de la favorite, et il faut avouer qu'on s'y prit avec beaucoup d'adresse. Elle paraissait se faire honneur de son goût pour les lettres et de la protection qu'elle leur accordait. On lui fit entendre qu'à cet égard rien ne pourrait mieux remplir ses vues que de tirer de la retraite et de l'indigence un homme de génie presque octogénaire, que l'on appelait *le Sophocle de la France*, qui depuis long-temps semblait avoir oublié ses talens dans une obscure oisiveté, et ne voulait pas même finir *un chef-d'œuvre* qu'il avait commencé trente ans auparavant. C'était Crébillon, et quoiqu'il ne fût point *le Sophocle de la France*, et que *Catilina* ne fût rien moins qu'*un chef-d'œuvre*, si l'on n'eût voulu que récompenser et honorer l'auteur de *Rhadamiste*, rien n'était plus juste et plus louable. Mais en faisant venir à la cour le vieux Eschyle, on prévoyait aisément ce qui arriverait de cette espèce de concurrence : on savait que les protecteurs, et surtout les protectrices, n'ont guère deux engouemens à la fois; que toutes les préférences seraient pour le nouveau venu; que l'intérêt général serait pour le vieillard que personne ne pouvait plus craindre, et que Voltaire ne résisterait pas aux dégoûts. Bientôt les œuvres de Crébillon eurent les honneurs de l'impression au Louvre, que n'avaient eus ni Corneille, ni Racine, ni Molière. *Catilina* fut joué vingt fois de suite avec un succès arrangé, qui faisait rire les gens de bon sens, qui fut le scandale du goût et le triomphe de l'esprit de cabale. L'auteur était proclamé de tous cotés comme *un de nos trois grands tragiques*, et l'on permettait à Voltaire de venir après, comme *un fort bel esprit et un homme de beaucoup de talent*.

Si l'on ne veut pas lui pardonner d'avoir eu assez d'amour-propre pour opposer à l'intrigue ce sentiment de sa force, qu'heureusement on ne peut pas ôter au génie, et sans lequel il faudrait bien qu'il cédât la victoire à ses ennemis, l'on doit avouer du moins qu'il chercha une noble vengeance. Il revint à sa retraite de Cirey; mais, pour mesurer ses forces de plus près avec le rival qu'on lui suscitait, il prit sur-le-champ le parti de traiter les sujets que Crébillon avait traités, et donna successivement *Sémiramis*, *Oreste*, et *Rome sauvée*. Son talent lui donna sans peine la victoire dans tous les trois, et même ne laissa lieu à la comparaison que dans un seul. Mais cette victoire n'a été confirmée que par le temps, et

le combat fut d'abord très-pénible : il commença dans *Sémiramis*.

C'était à peu près le même sujet qu'il avait autrefois voulu mettre e œuvre dans *Eriphyle*, et c'est ici que j'ai promis de dire un mot de cet pièce.

Le fond en est tragique : c'est la fable connue d'Alcméon qui venge s sa mère Eriphyle la mort de son père Amphiaraüs : c'est, à quelque circonstances près, l'aventure d'Oreste sous d'autres noms, et il s'ensu que Voltaire a fait trois tragédies à peu près sur le même sujet, *Eriphyl* *Sémiramis* et *Oreste*.

Le plus grand défaut d'*Eriphyle*, c'est que les caractères, les situation les sentimens, tout est simplement indiqué, et rien n'est approfondi : c'e proprement une esquisse. Eriphyle, reine d'Argos, a aimé autrefois He mogide, prince du sang d'Argos, et a consenti, ou du moins peu s'e faut, au meurtre de son époux Amphiaraüs ; mais quand le crime a é commis, elle en a eu horreur, et a pris le coupable en aversion. Effray d'un oracle qui la menaçait, comme Clytemnestre, de périr par la mai de son fils, elle l'a fait élever dans un temple, sans lui laisser la connais sance de son sort et de son nom, et a répandu le bruit de sa mort. To cela même est assez confusément expliqué ; et l'on ne sait pas trop pou quoi, dans les premiers actes, elle n'est pas mieux instruite de la destiné d'un fils qui est si près d'elle. Cependant de longues guerres civiles o suivi la mort d'Amphiaraüs, et il arrive ici la même chose que dan Messène, après la mort de Cresphonte. Hermogide y joue à peu près l même rôle que Polyphonte dans *Mérope ;* il a un parti, il veut régner e épouser Eriphyle. Mais celle-ci, qui autrefois l'a aimé au point de s rendre pour lui si criminelle, aime actuellement le jeune Alcméon, u guerrier qui passe pour fils de Théandre, et dont les exploits sont céle bres. Cet Alcméon, comme on s'en doute bien, est son fils, qu'Hermo gide a voulu faire périr dans son enfance, et qui a été sauvé secrètemen par Théandre, personnage que l'auteur ne fait pas assez connaître, et qu ne tient pas dans la pièce une place convenable. Alcméon, de son côté aime aussi Eriphyle ; il aspire au trône : mais son ambition et son amou sont vaguement et faiblement énoncés. La reine a les mêmes remords e les mêmes terreurs que Sémiramis ; elle est poursuivie comme elle par l spectre de son époux ; mais il s'en faut bien qu'elle ait autant de grandeu dans l'âme et de fermeté dans le caractère, et qu'elle sache imposer comme Sémiramis, à ses peuples et à ses complices. La plupart de scènes principales offrent le même fond dans les deux pièces, mais l'exé cution en est si disproportionnée, qu'elle ne laisse pas même lieu au pa rallèle. Eriphyle, ainsi que Sémiramis, doit nommer un roi et chois un époux au troisième acte, et tout à coup elle annonce une résolutio qui pourrait être intéressante, si cette reine eût montré jusque-là u cœur plus maternel, et qu'elle n'eût pas mêlé à ses remords l'amou qu'elle sent pour Alcméon. Mais, d'après les dispositions qui précèdent on est fort étonné de l'entendre dire que son fils est vivant ; qu'elle v obliger le grand-prêtre de le produire devant le peuple ; que les dieux l ont prédit que ce fils donnerait la mort à sa mère, mais qu'elle n'en e point effrayée :

> De mon fils désormais il n'est rien que je craigne :
> Qu'on me rende mon fils, qu'il m'immole, et qu'il règne.

Mais si telle était sa résolution, pourquoi donc a-t-elle paru si peu occupé de ce fils ? Pourquoi n'en a-t elle pas dit un mot au grand-prêtre qu'ell a vu au premier acte ? Pourquoi veut-elle l'*obliger* à *montrer* ce jeun prince ? L'a-t-il refusé ? S'est-elle même informée de son sort ? Elle y a

peu pensé, qu'Hermogide, qui prend aussitôt la parole, lui apprend, ainsi qu'aux Argiens, qu'il a tué ce fils il y a quinze ans, pour le dérober au parricide, et pour la sauver elle-même du trépas dont elle était menacée. Il atteste ses services; il réclame les droits de sa naissance, et, résolu à les soutenir par la force, il sort avec tous ceux de son parti. Cette scène, imaginée pour produire des surprises, ne l'est pas de manière à produire de l'effet. La reine y est indécemment bravée par un sujet qui se vante devant elle d'avoir tué son fils, et d'être en état de disputer le trône à la mère. Il ne faut pas que, dans un personnage principal, les remords ressemblent à la faiblesse et à l'impuissance, et tout ce rôle d'Eriphyle est mal conçu. Quelle contenance peut-elle faire devant cet Hermogide qu'elle a aimé, et qu'elle n'aime plus? Point de milieu; il fallait, ou qu'elle ne l'eût aimé jamais, ou qu'elle l'aimât encore. Les quinze ans qui se sont écoulés rendent ce dernier point fort peu praticable : il fallait donc exclure l'autre. Aujourd'hui elle aime Alcméon et n'ose pas le proclamer roi; elle hait Hermogide et n'ose pas lui parler en reine. Rien de moins théâtral que ces caractères indécis et ces volontés indéterminées. Je ne puis savoir trop tôt ce que vous voulez, et vous ne pouvez pas le vouloir trop tôt, si vous désirez que j'y prenne intérêt.

Alcméon, présent à cette scène, Alcméon, le héros de la pièce; qui a vaincu deux rois, qui a un parti dans Argos et une grande renommée, à qui la reine a confié ses intérêts, n'ouvre pas la bouche dans un moment si critique, et laisse, sans dire mot, sortir Hermogide, qui court ouvertement à la révolte; ce n'est qu'après sa sortie, qu'Alcméon fait à Eriphyle les offres de service. Alors, en présence du peuple, elle lui décerne la couronne, le nomme son époux, le déclare roi; demeurée seule avec lui, elle lui avoue son amour, et il n'a pas encore parlé du sien, dont il a long-temps entretenu Théandre dans les actes précédens, et qu'il semblait avoir tant de peine à renfermer. Il convenait au moins qu'il en dit quelque chose; mais il ne s'en avise pas, lors même qu'il y est autorisé; c'est une suite d'inconséquences.

Dans l'acte suivant, lorsqu'Eriphyle, prête à célébrer son hymen avec Alcméon, veut entrer dans le temple, l'ombre d'Amphiaraüs en sort menaçante, ensanglantée :

Arrête, malheureux!

. . . .

ALCMÉON.

Ombre fatale,
Quel dieu te fait sortir de la nuit infernale,
Quel est ce sang qui coule? et quel es-tu?

L'OMBRE.

Ton roi.
Si tu prétends régner, arrête, obéis-moi.

ALCMÉON.

Eh bien! mon bras est prêt : parle; que faut-il faire?

L'OMBRE.

Me venger sur ma tombe.

ALCMÉON.

Et de qui?

L'OMBRE.

De ta mère.

Cette ombre, que nous allons retrouver dans *Sémiramis*, sera tout à l'heure la matière de quelques réflexions. Alcméon, à qui Théandre a fait croire qu'il est fils d'un esclave et que ses parens ne sont plus, ne comprenant pas ce que lui prescrit Amphiaraüs, se persuade, on ne sait pourquoi, que

cet ordre de venger son roi sur une mère qu'il n'a pas, ne signifie autr chose, si ce n'est que les dieux veulent punir son ambition et s'opposer sa fortune. Il avoue à Eriphyle qu'il eut pour père un esclave, et quel ques circonstances de son récit commencent à faire soupçonner à la rein la vérité fatale qui se découvre un moment après, quand le grand-prêtr apporte une épée, qui est dans Argos le signe et l'attribut de la royauté et la remet aux mains d'Alcméon pour venger Amphiaraüs. Eriphyle l reconnaît pour celle qu'Hermogide ravit à son roi quand il l'assassina.

LE GRAND-PRÊTRE.

Voici ce fer qui frappa votre enfance,
Qu'un cruel, malgré lui, ministre du destin,
Troublé par ses forfaits, laissa dans votre sein.

Il ajoute que les dieux lui ont ordonné de garder ce fer jusqu'au jou de la vengeance; et ce jour est arrivé. Tout se révèle : Eriphyle reconnaî son fils et lui avoue son crime. Cette scène est la seule où il y ait un mo ment d'intérêt, qui tient surtout à une douzaine de vers pathétiques, qu sont à peu près les seuls que l'auteur ait reportés dans le rôle de Sémi ramis. Mais cette scène même n'est encore qu'effleurée; le rôle d'Alc méon y est nul.

Cruel Amphiaraüs! abominable loi!
La nature me parle et l'emporte sur toi!
O ma mère!

Il l'embrasse, et c'est là tout ce que contient ce rôle dans une situatio dont Voltaire a tiré depuis tant de beaux mouvemens.

Eriphyle répond :

O cher fils que le ciel me renvoie!
Je ne méritais pas une si pure joie.
J'oublie et mes malheurs, et jusqu'à mes forfaits,
Et ceux qu'un dieu pardonne, et tous ceux que *j'ai faits*.

La faiblesse de ces vers, qui terminent une pareille scène, peut faire comprendre avec quelle négligence l'auteur avait ébauché sa pièce; pour cette fois, ce n'est pas le sujet qui lui manquait; c'est le travail du poëte qui manquait au sujet.

Le dénoûment est un combat singulier entre Hermogide et Alcméon, sur le tombeau d'Amphiaraüs. Hermogide y perd la vie, et Alcméon, aveuglé par les dieux, frappe sa mère sans le vouloir et sans la connaître, comme Oreste tue Clytemnestre. Eriphyle, en mourant, exprime à peu près les mêmes sentimens que Sémiramis; mais l'effet en est aussi différent que le style. Celui de cette pièce est en général faible, vague, incorrect. Le peu de beaux vers qui s'y rencontrent ont trouvé place dans *Sémiramis*, dans *Mérope*, dans *Mahomet;* le tout ensemble ne va pas au-delà de quatre-vingts vers, dont plusieurs ont subi quelques changemens. En voici d'autres qu'il n'a pu lier à aucun sujet; et comme ils méritaient d'être conservés, l'auteur, qui n'a jamais rien perdu, les a cités dans un de ses ouvrages :

Vos oisifs courtisans, que leurs chagrins dévorent,
S'efforcent d'obscurcir les astres qu'ils adorent.
Là, si vous en croyez leur coup d'œil pénétrant,
Tout ministre est un traître, et tout prince un tyran.
L'hymen n'est entouré que de feux adultères;
Le frère à ses rivaux est vendu par ses frères,
Et sitôt qu'un grand roi penche vers son déclin,
Ou son fils ou sa femme ont hâté son destin.
Qui croit toujours le crime en paraît trop capable.

Ces vers furent d'autant plus remarqués, qu'on avait encore le souvenir assez récent des calomnies aussi absurdes qu'abominables, répandues dans toute l'Europe sur la mort des petits-fils de Louis XIV, et sur celle du roi d'Espagne, Charles II.

Eriphyle ne tomba pas, mais elle eut peu de succès. Un compliment en vers, beaucoup mieux écrit que la pièce, et qui en justifiait les nouveautés hardies, fut extrêmement applaudi, et disposa le public à l'indulgence. Cependant il n'était pas possible que, sur un théâtre chargé de spectateurs, une ombre ne parût pas ridicule, et c'est ce qui arriva encore dans la nouveauté de *Sémiramis*. Ce n'était pas ici la faute de l'auteur; mais le parterre, accoutumé à son style, ne le retrouva pas dans *Eriphyle*, et beaucoup d'endroits excitèrent des murmures. Hermogide fit rire lorsqu'en revoyant dans Alcméon le fils d'Eriphyle, il s'écriait:

Ciel! tous les morts ici renaissent pour ma perte!

La quantité de variantes qui se succédèrent entre les représentations, et qui vont à plus de trois cents vers, prouve les efforts que l'auteur faisait pour satisfaire un public mécontent. Heureusement il le fut aussi de lui-même, retira sa pièce du théâtre, et ne la livra pas à l'impression. Il avait d'autres sujets dans la tête, et ne se souvint d'*Eriphyle* que lorsqu'il voulut faire *Sémiramis*.

La critique de l'une est l'éloge de l'autre : tous les défauts que j'ai remarqués dans la première sont remplacés par les beautés qui en sont l'opposé. Malgré la conformité d'objet dans la plupart des scènes principales, l'intervalle entre ces deux pièces est si grand, que l'une semble être d'un écolier qui a quelque talent, et l'autre d'un maître. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à reprendre dans le merveilleux des moyens et dans la marche de la pièce ; mais les caractères, les sentimens, le développement des situations, les effets tragiques, les couleurs locales, sont d'une main sûre et long-temps exercée. Non-seulement la fable est infiniment mieux entendue, mais le lieu où il l'a placée lui donnait les plus grands avantages, et il n'en a négligé aucun. Il y a loin d'une Eriphyle à peine connue dans la mythologie, à cette fameuse Sémiramis dont le nom est une époque dans ces temps reculés qu'on nomme héroïques; et la souveraine la plus célèbre de la plus ancienne monarchie de l'Orient offre bien plus à l'imagination des spectateurs et à celle du poëte que la souveraine ignorée du petit royaume d'Argos. Aussi a-t-il commencé par lui donner ce qui manque à Eriphyle, un grand caractère. Ses crimes n'ont été que ceux de l'ambition; et si elle a eu besoin d'un complice, elle a su le contenir; elle ne l'a jamais aimé et ne le craint pas.

J'ai su quinze ans entiers, quelque fût son projet,
Le tenir dans le rang de mon premier sujet.

Si elle fut coupable, si elle ne cherche point à se justifier à ses propres yeux, si sa conscience lui fait dire :

Plus les nœuds sont sacrés, plus les crimes sont grands.
J'étais épouse, Otane, et je suis sans excuse :
Devant les dieux vengeurs mon désespoir m'accuse.

les témoignages qu'on rend à la gloire de son règne la relèvent d'autant plus à nos yeux, qu'elle ne songe pas à s'en prévaloir. Otane lui dit :

Ninus, en vous chassant de son lit et du trône,
En vous perdant, Madame, eût perdu Babylone.
Pour le bien des mortels vous prévîntes ses coups;
Babylone et la terre avaient besoin de vous;
Et quinze ans de vertus et de travaux utiles,
Les arides déserts par vous rendus fertiles,

Les sauvages humains soumis au frein des lois,
Les arts dans nos cités naissant à votre voix,
Ces hardis monumens que l'univers admire,
Les acclamations de ce puissant empire,
Sont autant de témoins dont le cri glorieux
A déposé pour vous au tribunal des dieux.

Assur lui-même, qui la hait, rend hommage à sa supériorité; il n'a pu ni la séduire ni l'intimider.

Je connus mal cette âme inflexible et profonde:
Rien ne la put toucher que l'empire du monde.
Elle en parut trop digne, il le faut avouer:
Je suis, dans mes fureurs, contraint à la louer.
Je la vis retenir dans ses mains assurées
De l'état chancelant les rênes égarées,
Apaiser le murmure, étouffer les complots,
Gouverner en monarque et combattre en héros.
Je la vis captiver, et le peuple et l'armée.
Ce grand art d'imposer même à la renommée
Fut l'art qui, sous son joug, enchaîna les esprits:
L'univers à ses pieds demeure encor surpris.
Que dis-je? sa beauté, ce flatteur avantage,
Fit adorer les lois qu'imposa son courage,
Et quand, dans mon dépit, j'ai voulu conspirer,
Mes amis consternés n'ont su que l'admirer.

Si depuis quelque temps l'ombre de Ninus qui l'obsède lui inspire cette épouvante dont toutes les grandeurs humaines ne peuvent garantir une conscience troublée par le crime; si ce fantôme, en réveillant ses remords, la jette quelquefois dans l'abattement et la force à se cacher, dès qu'elle reparaît, elle reprend tout son ascendant, et le poëte a su peindre avec la même force, et son repentir, et sa grandeur.

Sémiramis, à ses douleurs livrée,
Sème ici les chagrins dont elle est dévorée.
L'horreur qui l'épouvante est dans tous les esprits.
Tantôt remplissant l'air de ses lugubres cris,
Tantôt morne, abattue, égarée, interdite,
De quelque dieu vengeur évitant la poursuite,
Elle tombe à genoux vers ces lieux retirés,
A la nuit, au silence, à la mort consacrés;
Séjour où nul mortel n'osa jamais descendre,
Où de Ninus mon maître on conserve la cendre.
Elle approche à pas lents, l'air sombre, intimidé,
Et se frappant le sein de ses pleurs inondé.
A travers les horreurs d'un silence farouche,
Les noms de fils, d'époux, échappent de sa bouche.
Elle invoque les dieux; mais les dieux irrités
Ont corrompu le cours de ses prospérités.

Toute la terreur de la tragédie est empreinte dans ce tableau; mais Mitrane, qui vient de le tracer, nous dit un moment après:

De ses chagrins mortels son esprit dégagé
Souvent reprend sa force et sa splendeur première.
J'y revois tous les traits de cette âme si fière,
A qui des plus grands rois, sur la terre adorés,
Même par leurs flatteurs ne sont pas comparés.

Et dans un autre endroit:

Mais la reine a paru, tout s'est calmé soudain;
Tout a senti le poids du pouvoir souverain.

Enfin, c'est surtout dans la scène où elle s'explique avec Assur, c'est là qu'elle se montre toute entière, et qu'on voit que, née pour commander aux humains, elle ne cède qu'à la justice des dieux. L'auteur a eu soin de faire ressortir encore ce caractère par le contraste de celui d'Assur. Assur est un scélérat endurci, qui a corrompu jusqu'à sa conscience; et ce personnage, livré à l'horreur qu'il nous inspire, sert, comme il le doit, à faire valoir le personnage qui doit nous intéresser. Il met son orgueil à braver les dieux et les remords.

Je vous avoûrai que je suis indigné
Qu'on se souvienne encor si Ninus a régné.
Craint-on, après quinze ans, ses mânes en colère ?
Ils se seraient vengés, s'ils avaient pu le faire.
D'un éternel oubli ne tirez point les morts :
Je suis épouvanté, mais c'est de vos remords.
Ah ! ne consultez point d'oracles inutiles :
C'est par la fermeté qu'on rend les dieux faciles.
Ce fantôme inouï, qui paraît en ce jour,
Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour,
Peut-il vous effrayer par tous ses vains prestiges.
Pour qui ne les craint point il n'est point de prodiges ?
Ils sont l'appât grossier des peuples ignorans,
L'invention du fourbe et le mépris des grands.

Voilà un langage à la portée de tout jeune auteur qui saura faire des vers; mais celui de *Sémiramis* demandait toute la maturité du grand talent. Il importait d'abord, pour mettre le repentir au-dessus de la scélératesse intrépide, que ce repentir ne pût se confondre avec la faiblesse. Sémiramis s'exprime de manière à n'en être pas accusée ; elle sait qu'Assur, descendant de Bélus, et le premier de l'empire après elle, prétend à la main d'Azéma, princesse du sang : d'un autre côté, forcée par les oracles des dieux à choisir un époux, elle sait que nul n'a plus que lui le droit d'y prétendre, et que la voix publique l'y appelle. C'est sur ces deux points qu'elle veut lui parler, et voici de quel ton :

Vous le savez assez : mon superbe courage
S'était fait une loi de régner sans partage.
Je tins sur mon hymen l'univers en suspens ;
Et quand la voix du peuple, à la fleur de mes ans,
Cette voix qu'aujourd'hui le ciel même seconde,
Me pressait de donner des souverains au monde,
Si quelqu'un peut prétendre au nom de mon époux,
Cet honneur, je le sais, n'appartenait qu'à vous.
Vous deviez l'espérer ; mais vous pûtes connaître
Combien Sémiramis craignait d'avoir un maître.
Je vous fis, sans former un lien si fatal,
Le second de la terre et non pas mon égal.
C'était assez, Seigneur, et j'ai l'orgeuil de croire
Que ce rang aurait pu suffire à votre gloire.

Après lui avoir fait part des ordres qu'elle a reçus de l'oracle d'Ammon, elle continue :

Je connais vos desseins et votre politique.
Vous voulez dans l'état vous former un parti ;
Vous m'opposez le sang dont vous êtes sorti ;
De vous et d'Azéma mon successeur peut naître ;
Vous briguez cet hymen, elle y prétend peut-être ;
Mais moi je ne veux pas que vos droits et les siens,
Ensemble confondus, s'arment contre les miens.

Telle est ma volonté, constante, irrévocable.
C'est à vous de juger si le dieu qui m'accable
A laissé quelque force à mes sens interdits,
Si vous reconnaissez encor Sémiramis,
Si je puis soutenir la majesté du trône.
Je vais donner, Seigneur, un maître à Babylone.
Mais, soit qu'un si grand choix honore un autre ou vous,
Je serai souveraine en prenant un époux.
Assemblez seulement les princes et les mages:
Qu'ils viennent à ma voix joindre ici leurs suffrages.
Le don de mon empire et de ma liberté
Est l'acte le plus grand de mon autorité.
Loin de le prévenir qu'on l'attende en silence.

Quand on sait parler ainsi aux hommes, on peut ensuite parler des dieux comme Sémiramis.

Le ciel à ce grand jour attache sa clémence.
Tout m'annonce des dieux qui daignent se calmer;
Mais c'est le repentir qui doit les désarmer.
Croyez-moi : les remords, à vos yeux méprisables,
Sont la seule vertu qui reste à des coupables.
Je vous parais timide et faible : désormais
Connaissez la faiblesse; elle est dans les forfaits.
Cette crainte n'est pas honteuse au diadème;
Elle convient aux rois et surtout à vous-même,
Et je vous apprendrai qu'on peut sans s'avilir,
S'abaisser sous les dieux, les craindre et les servir.

C'est ainsi que l'on concilie l'effet moral qui résulte du repentir avec l'effet théâtral qui tient à la grandeur du personnage; et combien même le pouvoir de la religion et de la conscience paraît plus imposant et plus marqué quand il agit à ce point sur une âme de cette trempe! Ce mélange de fierté et de remords qui distingue Sémiramis est un caractère absolument original; il n'a de modèle ni chez les anciens ni chez les modernes. Les critiques qui s'élevèrent de tous côtés contre la pièce, au moment où elle parut, ne manquèrent pas d'en compter et d'en exagérer les défauts; mais nul ne rendit justice à ce rôle, qui est un des plus beaux que Voltaire ait conçus.

L'amour qu'elle a pour son fils sans le connaître, amour qui, dans la *Sémiramis* de Crébillon, n'est qu'un égarement odieux et indécent, est ici ce qu'il devait être, un instinct de la nature mal démêlée, sans trouble et sans passion. Cette nuance n'est que légèrement indiquée dans *Eriphyle*; elle est décidée dans *Sémiramis* : l'une rougit d'un penchant qu'elle se reproche, l'autre s'applaudit d'un attachement qu'elle croit inspiré par le ciel; et quelle noblesse, quel intérêt dans les motifs qui déterminent son choix!

Tu sais qu'aux plaines de Scythie,
Quand je vengeais la Perse et subjuguais l'Asie,
Ce héros (sous son père il combattait alors),
Ce héros, entouré de captifs et de morts,
M'offrit en rougissant, de ces mains triomphantes,
Des ennemis vaincus les dépouilles sanglantes.
A son premier aspect, tout mon cœur étonné
Par un pouvoir secret se sentit entraîné.
Je n'en pus affaiblir le charme inconcevable;
Le reste des mortels me sembla méprisable.....

Otane lui dit :

Quoi ! de l'amour enfin connaissez-vous les charmes?
Et pouvez-vous passer de ses sombres alarmes
Au tendre sentiment qui vous parle aujourd'hui?

SÉMIRAMIS.

Non, ce n'est point l'amour qui m'entraîne vers lui.
Mon âme par les yeux ne peut être vaincue.
Ne crois pas qu'à ce point de mon rang descendue,
Écoutant dans mon trouble un charme suborneur,
Je donne à la beauté le prix de la valeur.
Je crois sentir du moins de plus nobles tendresses.
Malheureuse ! est-ce à moi d'éprouver des faiblesses,
De connaître l'amour et ses fatales lois!
Otane, que veux-tu ? Je fus mère autrefois.
Mes malheureuses mains à peine cultivèrent
Ce fruit d'un triste hymen que les dieux m'enlevèrent.
Seule en proie aux chagrins qui venaient m'alarmer,
N'ayant autour de moi rien que je pusse aimer,
Sentant ce vide affreux de ma grandeur suprême,
M'arrachant à ma cour et m'évitant moi même,
J'ai cherché le repos dans ces grands monumens.
D'une âme qui se fuit trompeurs amusemens.
Le repos m'échappait ; je sens que je le trouve;
Je m'étonne en secret du charme que j'éprouve.
Arzace me tient lieu d'un époux et d'un fils,
Et de tous mes travaux et du monde soumis.
Que je vous dois d'encens, ô puissance céleste!
Qui me forçant de prendre un joug jadis funeste,
Me préparez aux nœuds que j'avais abhorré,
En m'embrasant d'un feu par vous-même inspiré!

Elle n'a point voulu, comme Eriphyle, éloigner ce fils dans son enfance, et le priver du trône ; c'est Assur qui s'est efforcé en secret de le faire périr, et c'est Phradate qui l'a sauvé, et l'a élevé près de lui dans la Scythie. Le rôle de ce jeune prince est d'une couleur moins neuve que celui de Sémiramis, mais il n'est pas d'un pinceau moins ferme et moins tragique. Il a devant le superbe Assur toute la hauteur d'un guerrier et d'un héros ; avec le grand-prêtre, des sentimens de respect pour les dieux; avec sa mère, toute la sensibilité filiale. Lorsqu'il n'est connu encore que par les exploits qui ont illustré l'obscurité de sa naissance supposée, lorsqu'il passe pour le fils de Phradate, il a pour Sémiramis la tendre vénération d'un sujet fidèle; il l'admire comme souveraine; il la chérit comme sa bienfaitrice. Il est épris de la jeune Azéma, qui lui doit sa liberté et qui aime son libérateur ; et cet amour est beaucoup plus convenable que celui d'Alcméon pour Eriphyle, espèce de méprise qui ne produit rien et dont on ne peut rien attendre. Cet amour de Ninias et d'Azéma n'est pas au premier rang dans la pièce, mais il ne saurait y nuire; il répand plus d'intérêt sur la situation de ces deux jeunes amans dont le sort dépend de Sémiramis, et qui sont en butte à la haine et à la jalousie du traître Assur. Celui-ci même n'est pas inutile à l'effet général de la pièce : tout l'odieux de son caractère détourne sur lui l'aversion des spectateurs, et les dispose à plaindre, à excuser les fautes que Sémiramis se reproche si amèrement, et dont il se vante avec une orgueilleuse férocité. Le poëte, qui avait enfin appris à creuser, à approfondir le sujet qu'il n'avait d'abord qu'effleuré, se proposait de tirer un grand effet de pitié et de terreur de la situation d'une mère criminelle, qui ne retrouve son fils qu'au moment où les dieux le lui montrent comme le vengeur de Ninus, et de la situation d'un fils tendre et respectueux qui ne retrouve une mère qu'au moment où les dieux lui ordonnent de la punir. Le génie de Voltaire

n'est pas resté au-dessous de cette combinaison, et l'on convient que le quatrième acte de *Sémiramis* est un des morceaux les plus tragiques qu'il ait mis sur la scène. Le cinquième, quoique répréhensible dans les moyens, se soutient, après le quatrième, par l'effet théâtral, par le tableau frappant et neuf de Ninias sortant du tombeau de Ninus, les mains teintes d'un sang qu'il croit être celui d'Assur, et qu'il reconnaît pour celui de sa mère, lorsque cette infortunée reine se traîne expirante sur les marches du tombeau, appelant à son secours le fils qui vient de l'immoler : un tel spectacle est vraiment celui de la tragédie.

Voltaire a su, comme dans *Mahomet*, mêler ici les impressions de la pitié à l'horreur du parricide; il arrache des pleurs quand Sémiramis s'écrie :

Viens me venger, mon fils; un monstre sanguinaire,
Un traître, un sacrilége assassine ta mère.

NINIAS.

O jour de la terreur ! ô crimes inouïs !
Ce sacrilége affreux, ce monstre est votre fils.
Au sein qui m'a nourri cette main s'est plongée;
Je vous suis dans la tombe, et vous serez vengée.

SEMIRAMIS.

Hélas ! j'y descendis pour défendre tes jours;
Ta malheureuse mère allait à ton secours.
J'ai reçu de tes mains la mort qui m'était due.

NINIAS.

Ah ! c'est le dernier *trait* à mon âme éperdue.
J'atteste ici les dieux qui conduisaient mon bras,
Ces dieux qui m'égaraient....

SEMIRAMIS.

Mon fils, n'achève pas.
Je te pardonne tout, si, pour grâce dernière,
Une si chère main ferme au moins ma paupière.
Viens, je te le demande au nom du même sang
Qui t'a donné la vie, et qui sort de mon flanc.
Ton cœur n'a pas sur moi conduit ta main cruelle;
Quand Ninus expira, j'étais plus criminelle.
J'en suis assez punie : il est donc des forfaits
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais !

On peut observer ici les différentes nuances qui distinguent des sujets dont le fond paraît le même. Clytemnestre meurt aussi par la main de son fils; mais il eût été impossible de placer dans *Electre* ou dans *Oreste* cette scène où la mère meurt dans les bras de son fils, et qui est d'un si grand pathétique. C'est que les circonstances personnelles sont très-différentes : Clytemnestre est un personnage qu'on ne peut que faire supporter, et sur lequel ne peut jamais reposer l'intérêt; elle a aussi des remords, mais elle vit depuis quinze ans dans l'adultère avec le complice de son crime; elle n'est connue que par ce crime, dont le motif a été une passion perverse pour un vil assassin. Sémiramis n'est point dans l'habitude du crime : le sien a eu du moins quelque excuse et de plus nobles motifs, et surtout il est couvert en partie par l'éclát d'un règne glorieux, par une foule de belles actions qui montrent une grande âme dans cette même femme qui a commis une grande faute. Cette admiration, mêlée de tendresse, qu'avait pour elle Ninias avant de la reconnaître pour sa mère, était suffisamment justifiée, et rend sa douleur bien plus vive après le coup affreux et involontaire qu'il vient de frapper. Le pathétique de la reconnaissance que l'on a vue au quatrième acte, leurs larmes qui se sont confondues, les accens

de la nature qu'on a entendus des deux côtés, tout contribue à rendre cette mort déchirante pour le spectateur comme pour Ninias; et c'est la diversité de ces deux rôles de Sémiramis et de Clytemnestre, dont l'une amène des effets si supérieurs à ceux de l'autre, qui fait qu'un sujet à peu près semblable dans les deux pièces est en total bien plus heureux dans *Sémiramis* que dans *Oreste*. On ne peut, dans celui-ci, porter l'intérêt que sur l'amour réciproque d'un frère et d'une sœur, et celui d'une mère et d'un fils est tout autrement puissant pour nous émouvoir. Aussi nous savons que Voltaire, qui travaillait à ces deux pièces presque en même temps, composait l'une avec plaisir, et l'autre avec effort.

On aime à voir que les regrets et les larmes de Ninias adoucissent la punition de Sémiramis; et l'union de ce prince avec Azéma, ordonnée par sa mère expirante, mêle aussi à son malheur une espérance de consolation, que l'on adopte volontiers. Ces sortes d'adoucissemens ne sont pas inutiles dans les dénoûmens où l'infortune tombe sur des personnages qui ont attiré l'affection ou la compassion des spectateurs.

Le caractère d'Oroès, pontife de Babylone, et chef des mages, est parfaitement exprimé dans ces vers, qui contiennent l'abrégé des devoirs du sacerdoce :

Obscur et solitaire,
Renfermé dans les soins de son saint ministère,
Sans vaine ambition, sans crainte, sans détour,
On le voit dans son temple, et jamais à la cour.
Il n'a point affecté l'orgueil du rang suprême,
Ni placé sa tiare auprès du diadème.
Moins il veut être grand, plus il est révéré.

Le langage qu'il tient à Sémiramis est conforme à ce portrait :

Je remplis mon devoir, et j'obéis aux Rois.
Le soin de les juger n'est point notre partage;
C'est celui des dieux seuls.

Il était d'autant plus essentiel de lui donner ce caractère, qu'il est dans toute la pièce l'organe des volontés et des vengeances célestes, et que, forcé par le ciel d'armer le fils contre la mère, il eût été odieux, s'il n'eût paru fait pour se prêter avec douleur à ce triste ministère.

Le style de Voltaire n'a jamais eu plus de pompe que dans cet ouvrage, et n'a pourtant que celle qui convient au sujet, sans lieux communs et sans déclamation. Le lieu de la scène est expliqué dès les premiers vers, avec une magnificence de détails faite pour annoncer le ton majestueux qui régnera dans toute la pièce.

Que la reine en ces lieux, brillans de sa splendeur,
De son puissant génie imprime la grandeur!
Quel art a pu former ces enceintes profondes,
Où l'Euphrate égaré porte en tribut ses ondes?
Ce temple, ces jardins dans les airs soutenus,
Ce vaste mausolée où repose Ninus?
Eternels monumens moins admirables qu'elle!
C'est ici qu'à ses pieds Sémiramis m'appelle.
Les rois de l'Orient, loin d'elle prosternés,
N'ont point eu ces honneurs qui me sont destinés.

Il est tout simple qu'Arzace, qui n'a jamais quitté la Scythie, soit frappé de tout ce qu'il voit dans le palais de Babylone; et son étonnement a dû fournir au poëte les couleurs de cette exposition descriptive. Arzace, dès le commencement, nous donne la haute idée qu'il a lui-même et qu'il doit avoir de Sémiramis.

Aux plaines d'Arbazan quelques succès peut-être,
Quelques travaux heureux m'ont assez fait connaître;
Et quand Sémiramis, aux rives de l'Oxus,
Vint imposer des lois à cent peuples vaincus,
Elle laissa tomber, de son char de victoire,
Sur mon front jeune encore un rayon de sa gloire.
Mais souvent dans les camps un soldat honoré
Rampe à la cour des rois et languit ignoré.

C'est sur ce même ton, dont la noblesse est toujours intéressante, qu'il rend compte à la princesse Azéma de la première audience qu'il a eue de Sémiramis.

Je me suis vu d'abord admis en sa présence.
Elle m'a fait sentir, à ce premier accueil,
Autant d'humanité qu'Assur avait d'orgueil,
Et, relevant mon front prosterné vers son trône,
M'a vingt fois appelé l'appui de Babylone.
Je m'entendais flatter de cette auguste voix
Dont tant de souverains ont adoré les lois;
Je la voyais franchir cet immense intervalle
Qu'a mis entre elle et moi la majesté royale.
Que j'en étais touché! qu'elle était à mes yeux
La mortelle, après vous, la plus semblable aux dieux!

Au troisième acte, la pompe du spectacle se joint à celle du style, et la justifie. On sait que depuis *Athalie* on n'avait rien vu sur la scène d'aussi auguste que l'appareil de cette assemblée où Sémiramis doit choisir un époux, et l'on n'avait pas non plus fait entendre de plus beaux vers que ceux que Voltaire lui fait prononcer sur le trône qu'elle va partager. Cet appareil n'est pas une vaine décoration; c'est l'action même, et le style est digne de l'action.

Si la terre, quinze ans de ma gloire occupée,
Révéra dans ma main le sceptre avec l'épée,
Dans cette même main qu'un usage jaloux
Destinait au fuseau sous les lois d'un époux;
Si j'ai, de mes sujets surpassant l'espérance,
De cet empire heureux porté le poids immense,
Je vais le partager pour le mieux maintenir,
Pour étendre sa gloire aux siècles à venir;
Pour obéir aux dieux, dont l'ordre irrévocable
Fléchit ce cœur altier, si long-temps indomptable.
Ils m'ont ôté mon fils; puissent-ils m'en donner
Qui, dignes de me suivre et de vous gouverner,
Marchant dans les sentiers que fraya mon courage,
Des grandeurs de mon règne éternisent l'ouvrage!
J'ai pu choisir sans doute entre des souverains;
Mais ceux dont les états entourent mes confins,
Ou sont mes ennemis, ou sont mes tributaires:
Mon sceptre n'est point fait pour leurs mains étrangères;
Et mes premiers sujets sont plus grands à mes yeux
Que tous ces rois vaincus par moi-même ou par eux.
Bélus naquit sujet: s'il eut le diadème,
Il le dut à ce peuple, il le dut à lui-même.
J'ai, par les mêmes droits, le sceptre que je tiens.
Maîtresse d'un état plus vaste que les siens,
J'ai rangé sous vos lois vingt peuples de l'aurore
Qu'au siècle de Bélus on ignorait encore.

Tout ce qu'il entreprit, je le sus achever.
Ce qui fonde un état le peut seul conserver.
Il vous faut un héros digne d'un tel empire,
Digne de tels sujets, et, si j'ose le dire,
Digne de cette main qui va le couronner,
Et du cœur indompté que je vais lui donner.
J'ai consulté les lois, les maîtres du tonnerre,
L'intérêt de l'état, l'intérêt de la terre;
Je fais le bien du monde en nommant un époux.
Adorez le héros qui va régner sur vous;
Voyez revivre en lui les princes de ma race.
Ce héros, cet époux, ce monarque, est Arzace.

Ce vers, qui frappe à la fois de terreur, mais par différens motifs, Arzace, Azéma, Assur et Oroës, peut rappeler celui du troisième acte d'*Iphigénie :*

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

et peut-être Voltaire, qui ne trouvait rien de si beau que cette scène où un seul mot met dans une situation si terrible Clytemnestre, Achille et Iphigénie, a-t-il cherché à produire un effet à peu près semblable. Mais quoique celui de Sémiramis soit ici fort théâtral, quoiqu'il l'emporte même pour le spectacle, il n'a pas à beaucoup près l'intérêt d'Iphigénie. On conçoit aisément que le danger de la fille et le désespoir de sa mère, et l'indignation d'un amant tel qu'Achille, font une toute autre impression que les amours de Ninias et d'Azéma, et l'ambition trompée d'Assur. Ici Voltaire le cède à Racine, dans la partie où il a le plus souvent quelque avantage, dans celle de l'intérêt. Il faut convenir que celui de Sémiramis ne commence réellement qu'au quatrième acte, où il est à la vérité très-grand, ainsi que dans le cinquième; mais il y en a peu dans les trois premiers, et c'est le principal défaut de cette pièce, que j'ai considérée jusqu'ici dans ses beautés, et qu'il faut examiner dans ce qu'elle a de défectueux, en rendant justice aux ressources étonnantes que l'auteur a employées pour remplir, autant qu'il était possible, le vide des premiers actes.

Ils se passent tout entiers en préparations, et l'action ne commence véritablement qu'à cette scène qui termine le troisième acte. C'est là seulement, c'est lorsque Sémiramis a fait choix d'Arzace pour son époux que les personnages commencent à être en situation; et cette marche est essentiellement défectueuse. Le premier acte seul est accordé au poëte pour exposer ses faits et préparer ses ressorts. Ils doivent agir dès le second, sans quoi la langueur se fait sentir. Voyez *Athalie*, la plus simple de toutes nos pièces : la venue de cette reine dans le temple, les motifs qui l'y amènent, l'interrogatoire que subit l'enfant, ont déjà commencé dès le second acte le péril de Joas et les alarmes du spectateur. Voyons maintenant *Sémiramis :* au premier acte, la scène entre Ninias et le grand-prêtre semble nous promettre la révélation des destinées de ce jeune prince qui ne se connaît pas encore; c'est dans cette vue que Phradate, en mourant, l'adresse au pontife, qui doit l'instruire et le guider. Oroës sait tout; il sait qu'Arzace est fils de Sémiramis : pourquoi ne le lui dit-il pas? pourquoi attend-il que sa mère l'ait choisi pour époux? pourquoi l'expose-t-il aux dangers d'un inceste? Il se contente de lui apprendre que Ninus a été empoisonné, et il ajoute :

Je n'en puis dire plus : des pervers éloigné,
Je lève en paix mes mains vers le ciel indigné.
Sur ce grand intérêt qui peut-être vous touche,
Ce ciel, quand il lui plaît, ouvre et ferme ma bouche.

Je vois bien dans ces vers l'excuse que le poëte a voulu se préparer; mais est-elle suffisante? Sa pièce est fondée sur le merveilleux; il suppose le grand-prêtre conduit par l'inspiration céleste; c'est donc ici qu'il faut examiner ce qu'est le merveilleux dans la tragédie, et ce qu'il en fait dans la sienne.

Il est également reconnu que la tragédie peut admettre le merveilleux, et qu'elle ne le peut que sous certaines conditions. Il peut être employé de deux manières, ou comme moyen, ou en action. Il l'est comme moyen dans *Iphigénie*, où l'oracle, qui demande le sacrifice de la princesse, justifie la conduite d'Agamemnon, et sert de fondement à toute la pièce. Il l'est de même dans *Electre*, où le parricide d'Oreste est ordonné par les dieux, et n'est supporté que sous ce point de vue. Il pourrait l'être de même dans *Alceste*, dans quelques autres sujets de la Fable. Les modernes, comme les anciens, ont fait usage de cette première espèce de merveilleux : la seconde, celle qui est en action, a souffert parmi nous plus de difficulté. Euripide et Sophocle ne se faisaient aucun scrupule de faire paraître sur la scène des divinités et des ombres. Horace, dont le goût était sévère, exige avec raison que ces ressorts extraordinaires ne soient mis en œuvre que dans le cas d'une absolue nécessité et d'une importance d'objet proportionnée au merveilleux qu'on emploie. Pour nous, plus difficile encore, nous avions, jusqu'à Voltaire, renvoyé ce merveilleux au théâtre de la fiction, à l'Opéra. L'auteur de *Sémiramis* prouve très-bien dans sa préface que ce scrupule n'est point fondé, et que le merveilleux, appuyé sur les idées religieuses reçues chez toutes les nations, ne blesse pas lui-même ni la raison ni les bienséances théâtrales. Ses raisons sont trop connues pour les répéter ici; et comme elles ne peuvent être détruites, il est permis d'en conclure que ceux qui pensent avoir fait le procès à l'ombre de Ninus, en disant que *nous ne croyons pas aux revenans*, faisaient une parodie, et non pas une critique. Mais il pose lui-même en principe qu'un miracle ne doit pas être reçu dans la tragédie, s'il n'y paraît pas tellement nécessaire qu'on ne puisse rien mettre à la place, et que le spectateur attende et désire l'intervention céleste, là où les moyens humains ne suffisent pas. Je crois qu'il a raison : je suppose, par exemple, qu'on ait mis l'innocence dans un danger tellement inévitable, et qu'on l'ait rendue pendant cinq actes tellement intéressante, qu'on ne puisse sauver la victime et contenter le spectateur que par un prodige : j'ose croire qu'un homme de génie pourrait le hasarder avec succès. Voltaire s'applaudit, et ce n'est pas sans fondement, d'avoir préparé l'apparition de Ninus par tout ce qui précède; et il est sûr qu'il a répandu sur toute la pièce un nuage religieux qui en impose à l'imagination, et qui est vraiment l'ouvrage de l'art. Aussi, quoique le spectre de Ninus ait toujours nui à l'effet de *Sémiramis* plus qu'il ne lui a servi, tant que les spectateurs, confondus sur la scène avec les acteurs, s'opposaient à l'illusion plus nécessaire à ce genre de spectacle qu'à tout autre, ce même spectre, depuis que le théâtre est libre, a fait une impression analogue au reste de la pièce. Mais, en le jugeant sur les principes de l'auteur, est-il ce qu'il devait être? est-il absolument nécessaire? Non; car tout ce qui se passe dans la pièce pourrait se passer sans lui : le grand-prêtre sait tout, et peut tout dire. Il eût donc fallu, pour rendre indispensable l'apparition de Ninus, que personne ne fût instruit du crime de Sémiramis, que lui seul pût empêcher l'inceste, révéler le forfait et commander la punition. Je suis fort loin de comparer à *Sémiramis* un monstre de tragédie tel que *Hamlet*, de Shakespeare; mais j'avoue que, dans l'auteur anglais, le spectre est beaucoup mieux motivé, et produit plus de terreur que celui de Ninus. Pourquoi? C'est qu'il vient dévoiler ce que tout le monde ignore, et de plus qu'il ne

parle qu'au seul prince de Danemarck. Cette dernière circonstance n'est pas indifférente : je ne crois pas qu'un spectre doive paraître sur la scène à la vue d'une grande assemblée; au milieu de tant de monde, la terreur s'affaiblit en se partageant. L'auteur a cru rendre le prodige plus imposant par tout cet appareil; mais en cherchant avec soin pourquoi il ne produit jamais qu'un effet médiocre, il m'a paru que les véritables raisons sont celles que je viens d'exposer. Je ne prétends pas substituer ici mes idées à celles d'un maître tel que Voltaire, et je sais qu'il est fort différent d'indiquer ce qui n'est pas bien, ou de trouver ce qui serait mieux; mais il me semble que, si Ninus fût apparu devant Ninias, seul et dans le silence de la nuit, et que, sans avoir avec lui une longue conversation, comme le spectre anglais avec Hamlet, il eût, en quelques mots, révélé le crime et demandé la vengeance, il eût pu inspirer beaucoup plus de terreur.

Dans le plan de Voltaire, que vient dire l'ombre à Ninias? De sacrifier à sa cendre, d'expier des forfaits et d'écouter le pontife. Mais Arzace, que son père en mourant a envoyé vers Oroës; Arzace, qui le regarde comme son guide, comme le dépositaire et l'arbitre de ses destinées, est tout disposé à l'écouter, à lui obéir. De quoi donc s'agissait-il? D'une explication entre Oroës et Ninias; explication qui est encore nécessaire, même après l'apparition de Ninus, puisque Ninus ne découvre rien; et alors je reviens à la question d'où je suis parti : Pourquoi cet Oroës ne dit-il pas, dès le premier acte, tout ce qu'il ne dit qu'au quatrième? Ce que je viens de développer sur la nature du merveilleux tragique a fait tomber d'avance la raison frivole qu'allègue le grand-prêtre, *que le ciel ouvre et ferme sa bouche quand il lui plaît*. Point du tout ; il est évident ici que c'est quand il plaît au poëte; car nous sommes convenus que le merveilleux ne doit pas être arbitraire et gratuit, qu'il doit y avoir importance et nécessité; et où est la nécessité que le grand-prêtre, qui doit apprendre à Ninias que Sémiramis est sa mère, et qu'elle a empoisonné Ninus, le lui apprenne le soir plutôt que le matin? Il n'y en a pas la moindre raison plausible; la seule que le spectateur ne sent que trop, et qui n'en est pas une, c'est que la révélation faite au premier acte rapprocherait trop la catastrophe, et rendrait l'intervalle très-difficile à remplir. Mais c'était au poëte à trouver des motifs suffisans pour différer cette révélation, et ce n'en est pas un que de faire dire au pontife qu'il parle *quand il plaît aux dieux*.

C'est aux artistes, pour qui surtout sont faites ces réflexions, à se demander ce qu'ils pensent de cette espèce de hardiesse sans exemple, de concevoir un plan où l'exposition est réellement au quatrième acte; quelle idée ils doivent se former d'un poëte qui ose hasarder cette étrange contravention à la première de toutes les règles, bien plus risquable par ses conséquences, que l'apparition d'une ombre, et d'un poëte qui s'en tire avec succès! Mon dessein n'est sûrement pas de consacrer les fautes parce qu'elles ont réussi; au contraire, je vais faire voir combien il serait dangereux de s'en autoriser et d'en faire un principe. D'abord, cette faute n'est pas du nombre de celles dont Voltaire disait, lorsqu'on les lui faisait remarquer : *Critiques de cabinet, qui ne font rien pour le théâtre*. Elle y fait beaucoup; elle est la cause de la langueur qui se fait sentir généralement dans le deuxième et le troisième acte, jusqu'à la grande scène d'apparat qui excite du moins la curiosité. Jusque-là, nulle émotion, nulle action; les personnages ne sont jamais en situation les uns avec les autres, et c'est une preuve de l'importance qu'il faut attacher à l'observation des règles essentielles, dont la violation entraîne de semblables inconvéniens. Mais comment n'ont-ils pas empêché que la pièce ne s'établît au théâtre? La raison qu'on en peut donner ne peut assurément pas prescrire contre les règles de l'art, ni rassurer ceux qui le cultivent; c'est que Voltaire a

soutenu le deuxième et le troisième acte par tout ce que le génie poétique peut fournir de beautés de détail. Il n'a pas pu faire que l'on fût ému, et qu'on ne s'aperçût pas du vide d'action ; mais, par le sentiment de l'admiration qu'inspire le dialogue, le développement des caractères et l'éclat de la poésie, il a du moins soutenu l'attention ; et ensuite le grand tragique des deux derniers actes, dont l'impression est la dernière qu'on reçoit, fait oublier ce qui manquait aux premiers. C'est le cas peut-être d'appliquer ce vers d'un ancien :

Si non errâsset, fecerat ille minùs.

Il aurait fait bien moins, s'il n'avait pas failli.

Mais aussi, pour s'autoriser d'un pareil exemple, il faudrait faillir comme Voltaire.

Si je n'ai pas admis l'intervention céleste comme une excuse valable du silence d'Oroës au premier acte, j'avouerai, malgré les critiques, qu'elle me paraît suffire pour justifier l'entrée de Sémiramis dans le tombeau. Je sais qu'il eût été plus simple et plus prudent de n'y descendre que bien accompagnée, ou d'y envoyer cinquante soldats ; mais il est reçu que les dieux conduisent tout dans la pièce, et ici l'objet est important, et, suivant l'expression d'Horace, digne de l'intervention des dieux ; elle est même expressément prédite. Ninus a dit à sa coupable épouse qui s'approche de son tombeau :

Quand il en sera temps, je t'y ferai descendre.

Oroës dit à Ninias :

La victime y sera, c'est assez vous instruire.
Reposez-vous sur eux du soin de la conduire.

Nous sommes donc préparés à un événement extraordinaire qui doit amener la punition terrible de Sémiramis, immolée par son fils dans la tombe de l'époux qu'elle a fait périr. Il y a ici proportion entre les effets et les moyens, et c'est tout ce que l'art exige. Sémiramis est égarée, sans doute, quand elle entre dans la tombe où est Assur ; mais Oreste ne l'est-il pas quand il tue sa mère en croyant ne frapper qu'Egisthe ? Les dieux ne sont pas de trop lorsqu'il s'agit d'un pareil crime et d'un pareil châtiment.

Le style de *Sémiramis*, si brillant de poésie, n'est pas, à beaucoup près, aussi pur, aussi châtié que celui de *Mérope* : on voudrait en retrancher un certain nombre de vers, ou négligés, ou incorrects, ou destitués d'harmonie. Cette pièce fut composée très-rapidement : l'auteur en changea quantité de vers dans le cours des représentations, et la corrigea aussi vite qu'il l'avait faite. Elle fut accueillie par la cabale la plus violente qu'il eût essuyée depuis *Adélaïde*. Tout le monde se faisait un devoir de prendre parti pour Crébillon, comme s'il était défendu de faire mieux que son rival. Il avait fait une mauvaise *Sémiramis* oubliée depuis trente ans, mais on s'en souvint quand Voltaire voulut en donner une meilleure. Elle ne tomba pas cependant : mais la première représentation fut très-orageuse, et les autres furent médiocrement suivies. De tous côtés, la critique se faisait entendre : elle avait de quoi s'exercer ; mais il eût fallu rendre justice aux beautés, et cette justice n'est venue que long-temps après. On se souvient encore de ce vers, le dernier d'une épigramme qui courut alors :

Le tombeau de Ninus est celui de Voltaire.

On a cité partout le prétendu bon mot de Piron, à qui l'auteur demandait ce qu'il pensait de cette pièce : *Vous voudriez bien que je l'eusse faite*. Cette réponse, qui prouve seulement le peu de succès qu'avait alors *Sémiramis*, n'a rien de plaisant que la confiance d'un homme qui, n'ayant jamais fait dans le genre tragique rien qui valût une scène de *Sémiramis*,

parlait à Voltaire du ton d'un rival. Le changement qu'a éprouvé le théâtre depuis qu'on a ôté les banquettes, et le talent de notre Lekain, ont enfin mis cette tragédie à sa place; et si de grands défauts ne permettent pas qu'elle soit parmi les pièces du premier ordre, ses beautés poétiques et théâtrales la rangent au moins parmi les premières du second.

Observations sur le style de Sémiramis.

1 De ses chagrins mortels son esprit dégagé,
Souvent reprend sa force et sa *splendeur* première.

Splendeur ne se dit proprement que des objets extérieurs : *la splendeur* d'un règne, d'une fête, d'une cérémonie, du trône, etc. Il ne peut se dire de *l'esprit*.

Que, prête à se *glacer*, *traça* sa main mourante.

Consonnances de syllabes sifflantes.

3 Aisément des mortels ils ont *séduit* les yeux.

Terme impropre : la même faute est dans *Bajazet*, et ne devait pas être imitée. D'ailleurs, le mot propre *tromper*, qui est dans le vers suivant, pouvait se mettre dans celui-ci, sans que la répétition fût vicieuse.

4 Mes yeux *remplis de pleurs* et lassés de s'ouvrir.

Le premier hémistiche est peu agréable à l'oreille; le second est emprunté de Rousseau.

Et mes yeux, noyés de larmes,
Etaient lassés de s'ouvrir.

5 En m'arrachant mon fils m'avaient *punie assez*.

Cette élision sèche et dure à la fin d'un vers forme une chute désagréable.

6 Je voudrais.... mais faut-il, dans l'état qui m'opprime....

On n'est point *opprimé* par un *état;* on est *accablé* d'un *état* et *opprimé* par le sort. Le mot *opprimer* ne peut se dire que de ce qui peut être personnifié figurément, comme le pouvoir, l'injustice, etc. Au contraire, *oppressé* ne se dit que des choses : on est *oppressé* de douleur, *opprimé* par ses ennemis. Ce sont ces distinctions nécessaires qui constituent la pureté de la diction, en vers comme en prose.

7 *Brisâtes* mes liens, *remplîtes* ma vengeance.

Il faut éviter en vers ces sortes de prétérits, dont la prononciation lourde et emphatique déplaît à l'oreille : il faut surtout se garder d'en mettre deux de suite, l'un près de l'autre : c'est une négligence de style.

8 La fierté d'un héros et le cœur d'un amant.

Relisez la période entière, qui commence cinq vers au-dessus, et vous verrez : *Votre cœur* a cru que vous pouviez déployer *le cœur*, etc. La distance du premier nominatif n'empêche pas que cette répétition battologique ne soit une faute.

9 Ambitieux esclave, et tyran tour à tour.

La précision du style exigeait *esclave et tyran* sans épithète, ou la correspondance des idées demandait un épithète pour chacun de ces deux mots.

10 *Conservez vos bontés*, je brave son courroux.

Il fallait absolument *conservez-moi*. D'autres éditions portent, *ménagez vos bontés*, qui est bien plus mauvais. L'un est insuffisant pour le sens; l'autre est une espèce de contre-sens.

11 . . . . Vois enfin si *les temps* sont venus
De lui porter des coups, etc.

Phrase vicieuse. On dit *le temps* de faire quelque chose; on ne peut pas dire *les temps de faire*. La raison en est sensible; c'est que *le temps de faire* marque un point défini du temps, qui revient à *occasion*: *les temps* offrent une idée indéfinie. C'est donc une contradiction dans les termes, une faute grave, et d'autant plus choquante, qu'elle est visiblement amenée par la rime, qui seule s'est opposée à l'expression juste, *si le temps est venu*. Il est d'autant plus blâmable dans un bon versificateur de se montrer dépendant de la rime, qu'il est plus beau d'en paraître toujours indépendant.

12 Sachez que de Ninus *le droit* m'est assuré.

L'impropriété de ce mot *droit* présente ici une idée très-fausse. On dit dans la pièce que Bélus n'a dû le trône qu'*à son peuple et à lui-même*; c'était là son *droit*: ce ne peut pas être celui d'Assur, qui ne peut prétendre au trône que comme prince du sang de Bélus; ce qui n'a rien de commun avec *le droit de Ninus*, successeur en ligne directe de Bélus.

13 De vous et d'Azéma l'union désirée
Rejoindra de nos rois *la tige séparée*.

Figure fausse et contre-sens dans les termes. On peut rejoindre *les branches séparées de la tige royale*, et cette figure est aussi claire que le rapport métaphorique d'un arbre à une famille. Mais comment *séparer* ou *rejoindre une tige* sans objet correspondant?

14 De connaître l'amour et ses *fatales lois*.

Fin de vers où l'oreille est trop négligée, comme dans quelques autres.

15 Quel pouvoir a brisé l'éternelle barrière
Dont le ciel sépara l'enfer et la lumière?

Proprement, *dont* signifie *de qui*, *duquel*, et non pas *par qui*, *par lequel*. Mais en poésie, l'exemple des meilleurs écrivains et l'avantage de la précision, quand elle ne nuit point à la clarté, autorisent l'une et l'autre acception.

16 Ce grand choix, quel qu'il soit, *peut n'offenser que moi*.

Quand la transposition d'une particule peut changer le sens, il ne faut pas se la permettre. Azéma veut dire: *Ce choix ne peut offenser que moi*; ce qui est très-différent de ce qu'elle dit. La contrainte de la mesure ne justifie pas de pareilles fautes; elle les aggrave en laissant trop voir ce qu'il ne faut jamais montrer, l'impuissance de dire ce qu'on veut dire.

17 . . . . Arrête et respecte ma cendre;
Quand il en sera temps, *je t'y ferai descendre*.

Cela signifie proprement *je te ferai descendre dans ma cendre*; ce qui n'est pas français. Mais les idées de *cendre* et de *tombe* sont si voisines, que la pensée les confond par approximation, et se prête à l'ellipse qu'il faut supposer, *dans la tombe où est ma cendre*. Cette licence n'est peut-être pas une faute, mais n'est pas non plus une beauté.

18 *Glaça sa faible main*, etc.

Cacophonie déjà remarquée ailleurs: cette petite faute est la seule dans tout ce quatrième acte si tragique.

19 Eh bien! chère Azéma, ce ciel *parle par vous*.

Autre cacophonie.

20 Ah! c'est le dernier *trait* à mon âme éperdue.

Cette phrase est vicieuse. On ne peut pas dire proprement, *c'est le dernier trait à*, et il est impossible de supposer aucune phrase elliptique ; car on ne dit pas *porter un trait*, comme on dit *porter un coup*. Au contraire, nous avons vu plus haut un vers qui est justifié par une ellipse très-naturelle :

La nature *étonnée à* ce danger funeste.

On dit *étonné de*, et non pas *étonné à*, si ce n'est dans cette phrase, *étonné à la vue*, *à l'aspect*, et il est évident qu'*étonné à ce danger* signifie *étonné à la vue de ce danger*. Ici la précision poétique est dans tous ses droits.

SECTION XI.

Parallèle d'Electre et d'Oreste.

Voltaire, en donnant une *Sémiramis* après celle de Crébillon, n'avait à combattre que les préjugés et l'envie, qui font un crime à l'homme supérieur de se servir de tous ses avantages; mais en traitant le sujet d'*Electre* après le même écrivain, il avait des difficultés réelles à surmonter. *Electre* était en possession du théâtre, et, malgré tous ses défauts, n'était pas indigne de cet honneur. Dans un semblable sujet tracé par les anciens, il y a des beautés premières qui ne peuvent pas échapper à un homme de talent; et pour les remanier après lui avec succès, il faut le double de travail et de mérite. Mais celui qui, pour son coup d'essai avait lutté si heureusement contre l'*Œdipe* de Corneille, dans le temps où cet *Œdipe* était encore applaudi, avait fait voir assez qu'il n'était pas timide; et comme l'*Électre* valait beaucoup mieux que l'*Œdipe*, cette nouvelle lutte devait être beaucoup plus pénible, et la victoire plus glorieuse. Aussi fut-elle bien plus long-temps contestée, et même celui qui devait vaincre parut d'abord vaincu. L'opinion du moment fut entièrement contre lui; et celle des connaisseurs ne commença à se faire entendre qu'au bout de douze ans, lorsque la pièce fut remise en 1762. Mais, malgré le succès complet qu'elle eut alors, des circonstances particulières, qui font nécessairement dépendre les productions dramatiques des petites passions et des petits intérêts de ceux qui les exécutent (1), empêchèrent encore pendant plus de vingt ans qu'*Oreste* ne reparût sur la scène. Il y est enfin établi depuis quelques années, et plus on l'y verra, plus il sera goûté par les amateurs de la belle nature et de cette simplicité antique, qui sera toujours pour les bons juges le premier fondement de la véritable tragédie.

Parmi les sujets où Crébillon et Voltaire ont été en concurrence, *Electre* est le seul où le premier puisse entrer en comparaison avec le second, au moins dans quelques parties : les deux pièces sont restées au théâtre : il peut être utile de les rapprocher l'une de l'autre, et de comparer les deux auteurs dans le plan, les situations, les caractères et le style. *Electre* a devancé *Oreste* de quarante ans : commençons par Crébillon.

Il débute par un monologue de cinquante vers, où Electre, en parlant à la Nuit, nous apprend qu'elle aime Itys, fils d'Egisthe, et qu'Egisthe veut la marier à son fils. Ces sortes de monologues, qui ne sont que de

(1) Ce fut mademoiselle Clairon qui, en 1762, attira tout Paris aux représentations d'*Oreste*, où l'on sait que le rôle d'Electre est prédominant. Madame Vestris, qui remplaça mademoiselle Clairon, fit de vains efforts pour obtenir qu'on remît la pièce : Brizard, qui avait un rôle brillant dans Palamède, et un médiocre dans Pammène, écarta toujours la reprise d'*Oreste*, qui, dans ce temps, ne fut guère joué que pour les débuts, entre autres pour celui de mademoiselle Raucourt, mais toujours avec beaucoup de succès.

longues et inutiles déclamations, étaient un reste de l'enfance du théâtre. Corneille, qui touchait à l'époque de cette enfance, et qui dans l'espace de vingt ans sut donner à l'art dramatique des accroissemens si rapides et si prodigieux, est excusable de s'être encore permis quelquefois ces morceaux de commande, ces grands monologues où on parle pour parler, et même il ne les a fait servir à l'exposition qu'une seule fois, dans *Cinna*. Racine avait trop de goût pour ne pas écarter ce défaut : il n'y en a pas chez lui un seul exemple, à dater d'*Andromaque*. Il savait et il nous apprit que toute scène doit être une espèce d'action, qu'aucun personnage ne doit parler sans motif, et que par conséquent le monologue n'est placé que dans les occasions où le personnage, occupé d'une situation critique, est dans le cas de délibérer avec lui-même, comme Auguste au quatrième acte de *Cinna;* comme Mithridate, quand il vient de découvrir que Xipharès est son rival; comme Hermione, quand sa fureur a prononcé contre Pyrrhus un arrêt de mort que son amour voudrait révoquer; comme Vendôme, quand il a condamné son rival, et qu'il se rappelle malgré lui que ce rival est son frère. Dans toutes ces situations et dans celles du même genre, le spectateur se prête facilement à la supposition qu'un personnage peut parler long-temps seul, parce qu'en effet cette supposition n'est pas hors de la nature. Le monologue d'*Electre* n'est rien de tout cela; c'est une suite d'apostrophes et d'invocations, un morceau de rhéteur, et il sera aisé de s'en convaincre quand il sera question d'en examiner le style.

Arcas, un ancien serviteur de la famille d'Agamemnon, vient apprendre à Electre que ses amis ne veulent rien entreprendre contre Egisthe avant le retour d'Oreste, que depuis long-temps on leur fait attendre en vain. Ce qui achève de les décourager, c'est l'arrivée d'un guerrier fameux qui a vaillamment défendu Egisthe dans Epidaure contre les rois de Corinthe et d'Athènes, et triomphé de tous les deux. Il est venu la veille dans Mycène; il est le sauveur et l'appui d'Egisthe, de son fils Itys, de sa fille Iphianasse : il a glacé tous les cœurs des partisans de la race des Atrides, et voici comme Arcas conclut ce récit :

> Mais le jour qui paraît *me chasse* de ces lieux,
> Je crois voir même Itys : Madame, au nom des dieux,
> Loin de faire *éclater le trouble* de votre âme,
> Flattez plutôt d'Itys l'audacieuse flamme.
> Faites que votre hymen se diffère *d'un jour;*
> Peut-être verrons-nous Oreste de retour.

Si *le jour le chasse de ces lieux*, il fallait dire pourquoi; il fallait dire qu'Electre est tellement surveillée, que ses amis n'osent la voir qu'en secret. On pouvait lui conseiller de cacher ses ressentimens, mais il est difficile que le trouble *éclate* ou *n'éclate* pas; enfin, à moins d'être à peu près sûr qu'Oreste viendra le lendemain, il est fort inutile d'obtenir un délai d'*un jour;* il fallait absolument demander un terme plus long.

Electre trouve fort mauvais qu'Itys, *trop sûr de lui déplaire*, ose venir *en des lieux où elle est;* mais il s'en excuse en l'assurant qu'il est guidé *par sa triste inquiétude* qui lui *fait chercher la solitude; son amour tourne ses pas vers elle*, et pourtant il ajoute :

> Itys vous souhaitait, mais ne vous cherchait pas.

Ces idées ne sont pas, comme on voit, très-liées et très-conséquentes, et tout le reste de la scène est du même ton. Comme Egisthe n'a laissé à Electre que l'alternative de la mort ou de l'hymen d'Itys, celui-ci finit

par un raisonnement qui paraît au moins très-concluant, s'il n'est pas fort délicatement tourné.

Ah ! *par pitié pour vous*, princesse infortunée,
Payez l'amour d'Itys par *un tendre hyménée.*
Puisqu'il faut l'achever ou descendre au tombeau,
Laissez-en à mes feux allumer le flambeau.

Quoique Electre nous ait dit qu'elle aime Itys, elle ne trouve pas la conséquence très-juste, et lui répond que cet hymen *ne se peut achever qu'aux dépens de la tête d'Egisthe.* C'est ce que Pulchérie dit à Phocas, ce que Rodogune dit aux deux fils de Cléopâtre ; mais il faut avouer que c'est d'une autre manière et dans d'autres conjonctures. Clytemnestre arrive effrayée, et le prince lui demande quelle est la cause de son trouble ; elle lui répond que *ce récit demande un entretien secret ;* elle l'envoie vers Egisthe pour lui dire qu'elle l'attend. Mais si elle veut *avoir avec lui un entretien secret*, il semble plus naturel de l'aller chercher dans les appartemens intérieurs du palais, que de venir l'attendre dans un vestibule ouvert à tout le monde. Nous avons vu dans Voltaire des fautes du même genre ; mais elles sont du moins cachées avec plus d'art, et amènent autre chose que le récit d'un songe inutile.

Clytemnestre reste avec sa fille, en attendant Egisthe ; elle lui reproche la résistance qu'elle oppose à un hymen qui peut la faire un jour remonter sur le trône ; elle la menace de toute la colère d'Egisthe.

Egisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

La réponse d'Electre est très-belle ; c'est la première fois que l'auteur est dans son sujet et au ton de la tragédie ; mais aussi ce morceau et quelques vers du songe sont tout ce qu'il y a de bon dans le premier acte. Egisthe, qui n'est venu que pour entendre ce songe, se retire après que Clytemnestre en a fait le récit, et sa sortie n'est pas mieux motivée que sa venue.

Mais ma fille paraît : Madame, je vous laisse,
Et je vais travailler au repos de la Grece.

A l'égard d'Iphianasse, elle vient aussi pour s'informer du songe de la reine, dont elle a entendu parler. Mais Clytemnestre, qui ne peut pas le raconter deux fois, lui dit qu'en effet *un songe affreux a frappé ses esprits ; que son cœur s'en est troublé, que la frayeur l'a surprise, mais que, pour en détourner les auspices* (1) (elle veut dire les présages), elle va l'expier *par de prompts* sacrifices. Cependant si l'alarme que ce songe a répandue dans le palais est le prétexte de la venue d'Iphianasse, la véritable raison, c'est qu'il fallait parler au spectateur de l'amour qu'elle a conçu pour ce guerrier, son défenseur, qui a sauvé tout le monde, et dont personne ne sait encore le nom. Il faut l'entendre parler de cet inconnu, non pas encore pour examiner de quel style, mais pour avoir une idée de l'espèce d'amour qu'on a mêlé ici dans un des sujets les plus tragiques de l'antiquité.

Tu sais tout ce qu'alors fit pour nous ce héros
Qu'Itys avait sauvé de la fureur des flots.
Peins-toi le dieu terrible adoré dans la Thrace :
Il en avait *du moins* et les traits et l'audace.
Quels exploits ! Non, jamais avec plus de valeur
Un mortel n'a fait voir ce que peut un grand cœur.

(1) *Les auspices d'un songe !*

Je le vis, et le mien, *illustrant sa victoire*,
Vaincu, quoiqu'en secret, *mit le comble à sa gloire*.

Ce n'est pas parler trop modestement de soi-même, et il est d'autant plus étonnant qu'Iphianasse se mette à si haut prix, qu'elle va nous dire que l'étranger ne paraît pas faire grand cas de cette *victoire* et de cette *gloire*.

Heureuse si mon âme, en proie à tant d'ardeur,
Du crime de ses feux faisait tout son malheur!
Mais hier *je revis ce vainqueur redoutable*
A peine m'honorer d'un accueil favorable.
De mon coupable amour *l'art déguisant la voix*,
En vain sur sa valeur je le louai cent fois;
En vain, de mon amour flattant la violence,
Je fis parler mes yeux et ma reconnaissance.
Il soupire, Mélite; inquiet et distrait,
Son cœur paraît frappé d'un déplaisir secret.
Sans doute il aime ailleurs....

Et là-dessus elle conclut qu'elle n'épousera point le roi de Corinthe, et finit l'acte par ce vers:

Faisons tout pour l'amour, s'il ne fait rien pour moi.

A quarante ou cinquante vers près, se douterait-on que ce fût là le premier acte d'*Electre?* Je ne parle pas seulement de ce double épisode d'amour, non moins déplacé dans le plan, qu'insipide dans l'exécution. Personne, que je sache, n'en a jamais pris la défense ! (excepté l'auteur dans sa préface), et l'on sait qu'on l'appelait, dans le temps, *la partie carrée;* mais d'ailleurs, quelle multitude de fautes! Presque toutes les scènes ne sont que des allées et venues sans motif et sans objet: c'est le songe de Clytemnestre, si l'on veut y prendre garde, qui seul fait arriver l'un après l'autre la plupart des personnages de la pièce, et pour parler de toute autre chose. Et quels personnages qu'un Itys, qu'une Iphianasse, Quelle manière d'annoncer un pareil sujet! Poursuivons, et voyons ce qu'ils font dans la pièce.

Après qu'Electre nous a parlé de son amour pour Itys, et Itys de son amour pour Electre, et Iphianasse de son amour pour l'inconnu qui n'a pas encore de nom, cet inconnu ouvre le second acte sous celui de Tydée, et il faut bien qu'à son tour il nous parle de son amour pour Iphianasse; mais ce n'est qu'après avoir fait le récit du naufrage qui l'a jeté dans Epidaure au moment où les rois de Corinthe et d'Athènes y assiégeaient Egisthe. Ce Tydée est jusqu'ici le fils de Palamède, et l'ami d'Oreste; il les a vus, ou du moins il a cru les voir périr tous deux avec le vaisseau qui les portait, et lui seul s'est sauvé avec le secours d'Itys. La nuit suivante, Epidaure fut attaquée, et Tydée, reconnaissant les soins du frère, et touché des attraits de la sœur, a défendu ceux qu'il avait dessein de combattre; car Palamède, Oreste et lui voguaient vers Argos pour venger Agamemnon et détrôner Egisthe, lorsque la tempête a brisé leur vaisseau. La description de cette tempête est encore un hors-d'œuvre comme le songe, et offre de même quelques beaux vers que réclamerait l'épopée, parmi beaucoup d'autres qui ne seraient bons nulle part. Mais si la tempête est épique, on ne saurait trop dire à quel genre appartient l'amour de Tydée, qui ne serait pas meilleur dans une comédie ou dans une églogue qu'il ne l'est dans la tragédie. Il faut bien en citer quelque chose, afin d'y reconnaître la même manière que dans Itys et Iphianasse. Antenor, confident de Tydée, lui reproche de s'être armé pour un tyran; il répond:

Antenor, que veux-tu? Prends pitié de mes feux,
Plains mon sort; non, jamais on ne fut plus à plaindre.
Il est encor pour moi des maux bien plus à craindre.
Mais apprends des malheurs qui te feront frémir!

Je ne crois pas qu'on ait jamais placé la particule disjonctive *mais* plus extraordinairement:

Il est encor des maux.... mais apprends
Des malheurs....

On ne conçoit pas pourquoi l'auteur a séparé par ce *mais* deux idées qui doivent se joindre. Ce qui n'est pas moins singulier, c'est qu'il n'en dit pas davantage de ces feux pour lesquels il demandait la *pitié* d'Antenor, et le reste de la scène ne contient plus qu'un long *récit* d'un oracle effrayant qui lui a été rendu dans un temple de Mycène; en sorte que cette scène renferme trois récits, celui de la tempête, celui de l'assaut d'Epidaure, et celui de l'oracle. *Unus et alter assuitur pannus.* Le dernier est moins épisodique que la tempête et le songe, parce qu'il annonce, quoique obscurément, les destinées d'Oreste soumises à une fatalité invincible, nécessaire pour excuser le dénoûment; mais comme ce récit avait seul un motif et un dessein, c'était une raison de plus pour ne pas accumuler ces sortes d'épisodes descriptifs, dont la ressemblance et l'inutilité forment un double inconvénient. Ils sont fréquens dans Eschyle; mais depuis que l'art a été perfectionné, personne n'en a autant abusé que Crébillon.

A peine Tydée a fini sa troisième description, qu'Iphianasse se présente; il fallait bien, pour que tout fût en règle, qu'elle eût sa scène d'amour avec Tydée au second acte, comme Itys a eu la sienne avec Electre au premier, et l'une est amenée et exécutée comme l'autre. Nous avons vu qu'Itys *ne cherchait pas* Électre: Iphianasse *cherche* encore bien moins Tydée; elle s'écrie en le voyant:

Ah! que vois-je, Mélite?... On disait *qu'en ce lieu*,
En ce moment, Seigneur, mon père devait être....
Je croyais....

TYDÉE.

En effet, il y devait paraître,
Madame: même soin nous conduisait ici;
Vous y cherchez le roi; je l'y cherchais aussi.

Il n'en a pourtant pas dit un mot dans toute cette longue scène qu'il vient d'avoir avec Antenor: à l'égard d'Iphianasse, ce petit artifice est emprunté très-mal à propos d'une scène d'Andromaque, où Pyrrhus, en la voyant, feint de chercher Hermione:

Où donc est la princesse?
Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux?

Mais observons que Racine, quand il se sert de petits moyens, les rachète et les couvre par l'effet tragique. Pyrrhus en ce moment est irrité contre Andromaque, et il a promis de livrer son fils aux Grecs: cependant l'amour combat encore, et l'on voit avec plaisir la passion de ce prince le ramener malgré lui, et par toutes sortes de détours, auprès de ce qu'il aime. D'un autre côté, tandis que le sévère Phénix veut l'entraîner loin des yeux d'Andromaque, Céphise, attachée à cette mère infortunée dont le fils va périr, fait ce qu'elle peut pour engager la veuve d'Hector à fléchir devant Pyrrhus. Que d'intérêts attachés à cette scène! et combien le spectateur, qui en a été vivement occupé pendant trois actes, tremble que Pyrrhus ne s'arrête pas, ou qu'Andromaque ne le retienne point! Comment, parmi de si grands intérêts, apercevoir un petit moyen,

ou si on l'aperçoit, comment ne pas l'excuser? Mais ici, comme personne ne se soucie le moins du monde de cet amour d'Iphianasse, cette petite affectation de paraître chercher son père quand elle cherche l'inconnu, pour savoir *s'il aime ailleurs*, est absolument comique. Je n'aurais pas même rapproché deux scènes, dont l'une est admirable et l'autre ridicule, s'il n'y avait quelque utilité à faire voir à quel point deux auteurs peuvent différer l'un de l'autre en se servant du même moyen, et si je n'avais voulu réfuter d'avance ceux qui, déterminés à justifier tout, ne manquent pas de faire les objections les plus futiles, lors même qu'ils prévoient la réponse.

La suite de cette scène répond au commencement : Tydée, comme on s'y attend bien, fait sa déclaration; et dans le fond Iphianasse aurait dû s'y attendre aussi; car de ce qu'elle l'a vu *inquiet et distrait*, de ce qu'elle l'a vu *soupirer*, il ne s'ensuit nullement qu'elle doive croire qu'*il aime ailleurs*. Mais c'est une chose convenue dans les romans, que la princesse se désespère toujours d'avance et se persuade qu'elle n'est pas aimée, jusqu'à ce qu'on le lui ait dit très-positivement. Il est d'usage aussi et de bienséance qu'elle reçoive avec *colère* la déclaration qu'elle désire. Iphianasse en est si bien instruite, qu'elle répond à Tydée :

> J'ignore quel dessein *vous a fait révéler*
> Un amour que l'espoir semble *avoir fait parler*.
> Mais, Seigneur, je ne puis *recevoir sans colère*
> Ce téméraire aveu que vous osez me faire.

Et comme Tydée a fini cet *aveu téméraire* en l'assurant qu'il va *cacher un amant malheureux*,

> Qui, trop plein d'un amour qu'Iphianasse inspire,
> En dit moins qu'il ne sent, mais plus qu'il n'en doit dire.

elle lui répond sur les mêmes rimes :

> Un amant comme vous, quelque feu qui l'inspire,
> Doit soupirer du moins sans oser me le dire.

La Bélise de Molière avait dit sur le même ton, mais plus élégamment :

> Aimez-moi, soupirez, brûlez pour mes appas;
> Mais qu'il me soit permis de ne le savoir pas.

Il est vraiment étrange qu'après les modèles qu'avait donnés Racine du langage qui convient à l'amour dans la tragédie, ce commerce de soupirs en refrain, et de fadeurs en bouts rimés, ait continué d'être le ton dominant de nos pièces dans Crébillon, La Grange, Danchet, Campistron et autres, et que, jusqu'à Voltaire, le seul auteur de *Manlius* s'en soit garanti. Il faut que l'empire de la mode soit bien puissant, pour nous avoir accoutumés si long-temps à ce jargon qu'un homme de bon sens ne peut entendre sans rire. On doit avouer que Voltaire seul, à force de s'en moquer, et surtout en donnant à la tragédie un caractère plus mâle, est parvenu enfin à décréditer cette mode : c'est une des obligations que nous lui avons; mais on y a substitué d'autres défauts, et l'enflure et l'extravagance ont remplacé la fadeur. Tydée, en héros de roman, se plaint à son confident Antenor des mépris d'Iphianasse, qui pourtant ne l'a pas trop maltraité. Il s'adresse à *la cruelle* princesse :

> Les ai-je mérités, *cruelle* Iphianasse?

Il se reproche de l'aimer :

> Moi, dans la cour d'Argos entraîné par l'amour!
> *Rappelons ma fureur.*

Il n'a pourtant encore montré de *fureur* d'aucune espèce; mais les spectateurs n'y regardent pas de si près, et quand le personnage parle de *fureur*, ils le

croient sur sa parole. Au reste, cette *fureur* ne s'étend pas ici plus loin que le vers, et à peine Tydée a-t-il dit pour s'y exciter :

Oreste! Palamède!

qu'il revient le vers suivant à la *cruelle* Iphianasse :

Ah! contre tant d'amour inutile remède!

Je ne connais rien de si glaçant que de parler de *tant d'amour* et d'en montrer si peu. Tydée enfin prend son parti : il se demandait tout à l'heure

Ce qu'il venait chercher dans ce cruel séjour;

il s'écrie maintenant :

Ah! fuyons, Antenor, et, loin d'une *cruelle*,
Courons où mon devoir et l'oracle m'appelle.
Ne laissons point jouir de tout *mon désespoir*
Des yeux indifférens que je ne dois plus voir.

Comme il en est à *tout ce désespoir*, arrive Egisthe, qui, pour prix de ses services, lui offre la main d'Iphianasse; mais il y met pour condition la tête d'Oreste. Il y aurait ici une situation, si les amours de la princesse et de Tydée avaient été plus susceptibles de quelque intérêt. Tydée, ami d'Oreste, témoigne toute son horreur *du coup* qu'on exige de lui; mais en même temps il apprend à Egisthe qu'on n'a plus rien à craindre d'Oreste qui a péri dans les flots. Egisthe, transporté de joie, et désirant d'ailleurs de s'attacher un héros qui peut lui être utile, persiste dans ses offres; et quoiqu'il n'y ait plus de prétexte, au moins apparent, au refus de l'étranger, il lui laisse du temps pour y *penser*, et *court* chez la reine, lui annoncer l'heureuse nouvelle de la mort d'Oreste. Tydée termine l'acte par ces deux vers :

Et moi, *de toutes parts* de remords combattu,
Je vais sur mon amour consulter ma vertu.

Il est encore moins question du sujet dans cet acte que dans le premier : les amours de Tydée et d'Iphianasse le remplissent entièrement. Continuons : il faudra bien que la pièce commence. Nous avons vu, dans *Sémiramis*, l'intrigue ne se nouer qu'au bout de trois actes; mais ces trois actes étaient autrement composés et remplis, et du moins ne sortaient nullement du sujet : les fautes de Voltaire ne ressemblent pas à celles de Crébillon.

Electre a fait demander un entretien à cet étranger, ami et défenseur d'Egisthe, et qui doit devenir son gendre : il est difficile de comprendre ce que la fille d'Agamemnon peut vouloir de lui. Cependant il ouvre le troisième acte par ces mots:

Électre veut me voir....

Il ne sait même comment il osera lui avouer qu'il est fils de Palamède. Mais apparemment que l'auteur avait oublié, à la seconde scène, ce qu'il avait dit dans la première pour amener l'entretien d'Electre et de Tydée; car dans la scène qu'ils ont ensemble, il n'y a rien qui rappelle qu'elle ait demandé à le voir. Elle paraît conduite par le hasard; elle s'avance en gémissant. Tydée voit une esclave en pleurs; il s'approche comme touché de pitié pour elle; il s'informe de la cause de ses malheurs, et les regrets qu'elle fait entendre sur la mort d'Oreste la font reconnaître pour sa sœur. Elle-même ne sait pas à qui elle parle; elle soupçonne cependant que c'est l'étranger sans nom, et paraît surprise de l'intérêt qu'il lui marque; il se découvre alors, et avoue qu'il est fils de Palamède. Ici du moins Electre montre le caractère qui lui convient : les reproches qu'elle fait à Tydée sur son alliance avec un tyran, sur sa conduite si peu digne de son nom,

sont raisonnables, et ne manquent ni de noblesse ni de force. Mais la réponse de Tydée nous fait retomber tout de suite dans le romanesque et le langoureux :

> Il est vrai, j'ai brûlé d'une coupable flamme.
> Il n'est point de devoirs plus sacrés que les miens,
> Mais *l'amour connaît-il d'autres droits que les siens?*

Comment assemble-t-on des idées si disparates? Si lui-même reconnaît qu'*il n'est point de devoirs plus sacrés que les siens*, comment peut-il ajouter, dans le vers suivant, que *l'amour ne connaît d'autres droits que les siens?* Un amant forcené pourrait dire, dans un transport de passion, qu'il n'y a pour lui rien de plus sacré que ce qu'il aime, que son amour; et quoiqu'il eût tort de le dire, il s'exprimerait du moins d'une manière conséquente : il y aurait l'espèce de logique qu'ont toujours les passions. Mais s'il a commencé par dire qu'*il n'y a point de devoirs plus sacrés que ses devoirs*, il se contredit ridiculement s'il ajoute que *l'amour ne connaît de droits que les siens*. Pourquoi Tydée débite-t-il si mal à propos cette maxime de la cour d'Amour? C'est qu'en effet il n'a point d'amour, c'est qu'il n'y a pas un mot qui puisse nous le faire croire, c'est qu'il est amoureux pour la forme; et alors il n'est pas étonnant que son langage soit une espèce de mensonge continuel, pire que toutes les fautes de diction.

Au reste, il promet tout à Electre, *pourvu*, dit-il, *que sa haine épargne Iphianasse;* et comme elle n'en a pas même parlé, et que personne ne songe à faire le moindre mal à cette Iphianasse, ils sont aisément d'accord sur ce point. Electre sort très-contente; et cette scène, qui avait eu un moment de chaleur, finit très-froidement pour faire place à quelque chose de plus froid encore : et que pourrait-ce être, sinon l'éternelle Iphianasse, qui d'abord est un peu scandalisée de trouver son amant avec Electre, et qui en témoigne sa jalousie?

> J'ai troublé la douceur d'un secret entretien.

Il faut assurément qu'elle regarde l'étranger comme le plus volage et le plus susceptible de tous les hommes : il n'y a que deux heures qu'il vient de lui faire sa déclaration, et déjà elle en est aux soupçons jaloux. Que serait-ce si elle avait entendu dire en voyant Electre :

> C'est une esclave en pleurs; hélas! *qu'elle a de charmes!*

ce que probablement l'auteur n'a mis dans la bouche de Tydée que pour justifier l'amour d'Itys pour *les charmes* d'Electre. Mais bientôt Iphianasse a plus que des soupçons : elle venait, pleine de confiance, trouver l'époux que son père lui destine. Elle lui reproche, avec assez de raison, d'être plus occupé des douleurs d'Electre que du bonheur qu'il doit attendre; mais il répond nettement qu'*un barbare devoir lui défend un si charmant espoir*. La princesse, aussi éconduite qu'on peut l'être, ne s'informe pas de ce *devoir;* elle se contente de dire qu'elle *comprend la rigueur d'un devoir si barbare*. Sa *fierté* ne veut pas *descendre à des soupçons;* elle *ne voit rien en lui que son cœur ne dédaigne;* et pour lui ménager une sortie noble et digne de cette *fierté* et de ce *dédain*, l'auteur n'a rien trouvé de mieux que ces deux vers :

> Cependant à mes yeux, fier de *cet attentat*,
> Gardez-vous pour jamais de montrer un ingrat.

Il y a toujours infiniment de dignité à congédier les gens qui ne veulent pas de nous. Tydée, resté seul après son *attentat*, a un petit monologue de trois vers et demi, qu'il faut encore citer, pour faire voir combien le caractère de cet amour et de ce style est partout égal et soutenu.

> Qu'ai-je fait? malheureux! y pourrai-je survivre?

Qui! moi l'abandonner? Non, non, il faut la suivre.
Allons qui peut encor m'arrêter en ces lieux?
Courons où mon amour....

Il a dit dans une scène précédente :

Courons où mon devoir....

actuellement :

Courons où mon amour....

et ce *devoir*, et cet *amour*, et son *désespoir*, et la *fierté* d'Iphianasse, et sa jalousie qui tombe si à propos sur Electre qu'elle prend pour sa rivale; tout cela est de la même force. Il n'était pas permis de le dissimuler; c'est le cas de dire avec Voltaire : « Il ne faut pas ménager les fautes portées à » cet excès (1) ». Nous n'avons pas d'ailleurs d'autres moyens de nous justifier aux yeux des étrangers, qui nous reprochent de prendre de pareils amphigouris pour de la tragédie. Il faut qu'ils sachent que nous en jugeons tout comme eux, et que les beautés mêmes qui vont succéder à tant de platitudes ne désarment point la sévérité nécessaire au maintien du bon goût, et inséparable de l'amour des beaux arts.

Enfin, à la dernière scène du troisième acte, arrive Palamède : il était temps. J'ai toujours remarqué qu'à la vue de ce personnage, il s'élevait un cri de joie; et ce n'est pas seulement parce que son rôle est plein de chaleur et d'énergie, c'est parce qu'en effet la tragédie, oubliée jusque-là, entre avec lui sur la scène, que lui seul est dans le sujet dont tous les autres personnages se sont jusqu'ici tenus bien loin, et que la première chose qu'il fait, c'est de les y ramener. Il s'indigne de tout ce qui a ennuyé les spectateurs, et prescrit tout ce qu'ils attendent. Il vient pour venger la famille d'Agamemnon, pour délivrer Electre, pour punir Egisthe, et il ne voit autour de lui que des gens qui parlent d'amour; et de quel amour! Il les rappelle avec force à ce qui doit les occuper, traite toutes ces amours puériles avec le même mépris qu'elles nous ont inspiré, et nous fait d'autant plus de plaisir, que tout ce qu'il dit, nous l'avons pensé. Cette seconde partie de la pièce est donc en effet la critique de la première; mais elle en est aussi le dédommagement. Il y a de l'art et de l'effet dans la manière dont Palamède apprend que le défenseur d'Egisthe n'est autre que Tydée. Ses premières paroles annoncent un caractère mâle et ferme.

Tydée, Oreste est mort : Oreste est-il vengé?
. . . .
Je ne trouve partout que des cœurs attiédis,
Que des amis troublés, sans force et sans courage,
Accoutumés au joug d'un honteux esclavage.
Par ma présence en vain j'ai cru les rassembler;
Un guerrier les retient et les fait tous trembler.
Mais moi seul, au-dessus d'une crainte si vaine,
Je prétends immoler ce guerrier à ma haine.
C'est par-là que je veux signaler mon retour :
Un défenseur d'Egisthe est indigne du jour.
Parlez : connaissez-vous ce guerrier redoutable,
Pour le tyran d'Argos rempart *impénétrable*?
Pourquoi sous vos efforts n'a-t-il pas succombé?
Parlez, mon fils, qui peut vous l'avoir dérobé?
Votre haute valeur, désormais ralentie,
Pour lui seul aujourd'hui s'est-elle démentie?
Vous rougissez, Tydée!...

Des questions semblables, faites de ce ton, nous apprennent quelle éducation il a donnée à Tydée, et ce que nous devons en espérer; elles forment

(1) Commentaire sur Corneille.

d'ailleurs une situation ; bientôt il apprend la vérité, les fautes et les faiblesses de son élève. On peut juger s'il est disposé à lui faire grâce ; il ne tient même aucun compte des remords que Tydée lui fait voir.

Croyez-vous qu'envers moi le remords vous acquitte ?
Perfide, il est donc vrai, je n'en puis plus douter,
Ni de votre innocence un moment me flatter ?
Quoi ! pour le sang d'Egisthe, aux yeux de Palamède,
Tydée ose avouer l'amour qui le possède !

Il ne parle de rien moins que de sacrifier la fille d'Egisthe, et de verser son sang avant celui du tyran. Tydée s'écrie :

Commencez donc ici par répandre le mien....

PALAMÈDE.

Juste ciel ! se peut-il qu'à l'aspect de ces lieux,
Fumans encor d'un sang pour lui si précieux,
Dans le fond de son cœur la voix de la nature
N'excite en ce moment ni trouble ni murmure !

TYDÉE.

Eh ! que m'importe à moi le sang d'Agamemnon ?
Quel intérêt si saint m'attache à ce grand nom,
Pour lui sacrifier les *transports* de mon âme,
Et le prix glorieux qu'on propose à ma flamme ?
Et pourquoi votre fils lui doit-il immoler ?....

PALAMÈDE.

Si je disais un mot, je vous ferais trembler.
Vous n'êtes point mon fils, ni digne encor de l'être :
Par d'autres sentimens vous le feriez connaître.
Mon fils, infortuné, soumis, respectueux,
N'offrait à mon amour qu'un héros vertueux.
Il n'aurait point brûlé pour le sang de Thyeste :
Un si coupable amour n'est digne que d'Oreste.
Mon fils de son devoir eût été plus jaloux.

TYDÉE.

Et quel est donc, Seigneur, cet Oreste ?

PALAMÈDE.

C'est vous.

Il l'instruit alors de tout ce qu'il a fait pour lui. Pour le mieux dérober aux ennemis qui le poursuivaient, il l'a élevé sous le nom de son fils, de Tydée, à la cour de Tyrrhène, roi de Samos, et a fait prendre au véritable Tydée le nom d'Oreste, malgré tous les périls où ce nom pouvait l'exposer. On conçoit tous les droits qu'un pareil sacrifice doit lui donner sur la reconnaissance d'Oreste ; et cette partie de la fable est bien entendue. Le voyage que Palamède a entrepris pour les intérêts d'Oreste a été la cause de la mort de son fils, et autorise ce mouvement pathétique :

J'ai perdu pour vous seul cette unique espérance.
Il est mort : j'en attends la même récompense.
Sacrifiez ma vie au tyran odieux
A qui vous immolez des noms plus précieux.
Qu'à votre lâche amour tout autre intérêt cède ;
Il ne vous reste plus qu'à livrer Palamède.
Il vivait pour vous seul, il serait mort pour vous ;
C'en est assez, cruel, pour *exciter* vos coups.

Oreste est entraîné et persuadé.

Je m'abandonne à vous : parlez, que faut-il faire ?

PALAMÈDE.

Arracher votre sœur *à mille indignités*
Apaiser d'un grand roi les mânes irrités,

Les venger des fureurs d'une barbare mère,
Venir sur son tombeau *jurer* à votre père
D'*immoler* son bourreau, d'expier aujourd'hui
Tout ce que votre bras osa tenter pour lui.

Oreste le promet, et le troisième acte finit.

Certainement cette scène est théâtrale, considérée en elle-même; mais, dans l'ensemble et le sujet, elle a de grands défauts, et ils tiennent tous à la malheureuse ressource de ce roman si compliqué, sans lequel l'auteur, de son aveu, n'a pas cru pouvoir remplir la carrière de cinq actes. Combien il en résulte d'effets, tous plus ou moins contraires à l'esprit du sujet et à celui de la tragédie! Voilà donc Oreste qui, pendant trois actes, s'est ignoré lui-même, et n'a songé qu'à son Iphianasse! mais s'il a été si peu occupé de sa famille et de la vengeance d'Agamemnon, comment le spectateur aurait-il pu l'être? Actuellement que Palamède a parlé, et que Oreste se reconnaît, tout est changé; il n'est plus question de son amour ni de sa princesse; il n'en sera pas dit un mot jusqu'à la fin. Lui-même a bien pris son parti de renoncer à

Cet amour odieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux.

Il s'écrie :

Qui? moi! j'ai pu brûler pour le sang de Thyeste!

D'abord, quoi de plus monstrueux dans un drame quelconque, que de métamorphoser ainsi tout à coup un personnage tout entier, de lui donner une autre âme, d'autres passions, d'autres intérêts! Certes, ce n'est pas dans ce sens que Despréaux a dit :

Notre esprit n'est jamais plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue.

C'est ce qui arrive dans *Zaïre* quand on sait qu'elle est fille de Lusignan. Que deviendra son amour pour Orosmane? Voilà ce que le spectateur se dit; et les combats et les incidens qui naissent de ce secret découvert font précisément le sujet de la pièce et l'attente du spectateur. C'est ce qui pourrait arriver ici, dans le cas où les amours d'Iphianasse et d'Oreste seraient de nature à entrer en balance avec les devoirs du sang. Mais, au contraire, le poëte nous fournit lui-même la preuve la plus complète que cet amour n'a rien de tragique (car il n'a pas imaginé qu'il lui fût possible de donner à Oreste la plus légère apparence d'incertitude et de combat : dès que Palamède a parlé, tout est oublié, et Iphianasse est mise de côté. L'auteur pouvait-il se condamner lui-même plus formellement? Cette faute est inexcusable; c'est l'entier oubli de la théorie dramatique la plus commune, la plus universellement suivie.

Cette subite transformation d'Oreste a d'autres inconvéniens; ce n'est pas sans peine qu'on lui entend dire :

Eh que m'importe à moi le sang d'Agamemnon?

et s'écrier ensuite, dès qu'on lui a dit qu'il est Oreste :

Courons, pour apaiser son ombre et mes remords,
Dans le sang d'un barbare *éteindre* mes transports.

Nous connaissons sans doute les droits du sang; mais l'homme passe-t-il ainsi en un moment d'une passion à une autre? et devient-il en si peu de temps tout autre qu'il n'était? La nature agit-elle aussi puissamment par une révélation inopinée, que par la force continue de l'éducation et de l'habitude? Quel est l'effet nécessaire du passage si rapide de cette indif-

férence pour le sang d'Agamemnon à cet emportement de zèle et de fureur? Qu'est-ce que le spectateur en peut penser? que l'amour d'Oreste était donc un sentiment bien léger, puisqu'il y renonce si vite, et que les sentimens nouveaux qu'il montre pour sa famille ne sont pas beaucoup plus profonds; que tout est ici affaire de convenance, et qu'au fond il n'a pas plus de désir de tuer Egisthe qu'il n'en avait d'épouser sa fille. Aussi qu'arrive-t-il? que sa vengeance n'intéresse pas plus que son amour, et que dans cette pièce Palamède seul est tout.

Ces réflexions nous conduisent à une conséquence utile et importante; c'est qu'on ne saurait violer les premiers principes de l'art sans mentir à la nature, qui en est le fondement. Qu'est-ce que l'un demandait ici pour être d'accord avec l'autre? Que la vengeance d'un père et la délivrance d'une sœur, qui devaient être les objets de notre intérêt, fussent aussi les seules pensées qui occupassent Oreste; qu'il n'eût dans l'âme que ces sentimens qui devaient remplir la nôtre; que ses regrets, ses desseins, ses espérances, ses craintes, fussent la matière des premiers actes, afin que, dans les derniers, ses périls, ses combats, ses succès, fussent le mobile d'un grand intérêt; que dans les premiers tout fût préparé, annoncé, motivé, afin que dans les derniers le cœur n'eût qu'à suivre la route qu'on lui aurait ouverte. On voit que, dans tous ces points capitaux, la nature et l'art, la connaissance du cœur humain et la théorie du théâtre, l'observation des règles et le plaisir du spectateur ne sont qu'une seule et même chose.

Mais, dira-t-on, à quoi sert toute cette science des règles, puisque sans elle Crébillon a réussi? On eût pu se passer, dans le siècle dernier, de répondre à ce sophisme, supposé que quelqu'un s'en fût avisé. Mais dans le nôtre, où l'on a trouvé plus court de détruire tous les principes que d'en suivre aucun, il est bon de faire sentir la futilité de cette objection, dont il n'y a que trop de gens empressés à tirer les plus absurdes conséquences.

D'abord, s'il a réussi, ce n'est pas parce qu'il s'est écarté totalement de son sujet dans les premiers actes, c'est parce qu'il y est rentré dans les suivans : ce n'est pas parce qu'il a eu le tort de rendre à peu près nul un rôle qui devait être principal dans la pièce, celui d'Oreste; c'est parce qu'il a eu l'art de substituer au moins celui de Palamède, qui, étant plein de zèle pour la famille des Atrides, et d'horreur pour Egisthe, donne une âme à la pièce, et lui rend, dès qu'il a paru, la couleur qui lui est propre. Ensuite, s'il a réussi, c'est que le sujet en lui-même est intéressant et tragique, et que les beautés qu'il fournit dans les derniers actes, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, la mort de Clytemnestre, les remords et les fureurs d'Oreste, réchauffent le spectateur que les premiers actes avaient glacé; et qui ne sait tout ce que peut le choix du sujet? Combien de fautes dans *Inès!* et cependant le sujet en est si heureux, qu'elle est restée.

Enfin, il y a bien des sortes de succès : quel a été celui d'*Electre?* quel est son rang au théâtre et dans l'opinion, surtout depuis qu'il ne s'agit plus d'opposer Crébillon à Voltaire? Est-il un connaisseur qui compte aujourd'hui parmi nos bonnes pièces une tragédie dont les premiers actes sont ennuyeux pour tout le monde, et ridicules pour quiconque a un peu de goût; une tragédie écrite et composée de manière qu'à deux ou trois scènes près, on ne saurait en soutenir la lecture? Voltaire dans la sienne a suivi les vrais principes; le temps et les connaisseurs ont été pour lui, et à la longue ils entraînent tous les suffrages. L'effet du théâtre a confirmé par degrés une justice d'abord refusée; et dans les dernières représentations d'*Oreste*, toutes les beautés en ont été vivement senties, et l'impression en a été beaucoup plus grande que n'est depuis long-temps celle

d'*Electre*. Achevons l'examen de la pièce de Crébillon.

Palamède a défendu à Oreste de se découvrir à sa sœur, dont on a lieu de craindre les transports indiscrets; mais elle a vu des offrandes religieuses sur le tombeau d'Agamemnon, et cette vue a fait renaître ses espérances. Ce moyen est indiqué par Sophocle, et Crébillon et Voltaire en ont tiré tous deux un grand parti. Electre commence le quatrième acte par un monologue qui, dans quelques endroits, a encore le défaut de ressembler à un récit que l'on fait au spectateur, mais qui en général est beau.

Ma douleur *m'entraînait* au tombeau de mon père
Pleurer (1) auprès de lui mes malheurs et mon frère.
Qu'ai-je vu? Quel spectacle à mes yeux s'est offert?
Son tombeau, de présens et de larmes couvert.
Un fer, signe certain qu'une main se prépare
A venger un grand roi des fureurs d'un barbare.
Quelle main s'arme encor contre ses ennemis?
Qui jure ainsi leur mort, si ce n'est pas son fils?
Ah! je le reconnais à sa noble colère,
Et c'est ainsi du moins qu'aurait juré mon frère.

Ce dernier vers est d'une grande beauté. Oreste paraît encore sous le nom de *Tydée;* il annonce avec joie à Electre l'arrivée de Palamède, que l'on avait cru mort : elle demande si Oreste est avec lui.

Vous le savez : Oreste a vu les sombres bords,
Et l'on ne revient point de l'empire des morts.

ÉLECTRE.

Et n'avez-vous pas cru, Seigneur, qu'avec Oreste,
Palamède avait vu cet empire funeste?
Il revoit cependant la clarté qui nous luit.
Mon frère est-il le seul que le destin poursuit?
Vous-même, sans espoir de revoir ce rivage,
Ne trouvâtes-vous pas un port dans le naufrage?
Oreste, comme vous, peut en être échappé.
Il n'est point mort, Seigneur, vous vous êtes trompé.
J'ai *vu* dans ce palais *une marque* assurée
Que ces lieux ont *reçu* le petit fils d'Atrée.
Le tombeau de mon père encor mouillé de pleurs:
Qui les aurait versés? qui l'eût couvert de fleurs?
Qui l'eût orné d'un fer? Quel autre que mon frère
L'eût osé consacrer aux mânes de mon père (2)?
Mais quoi! vous vous troublez! mon frère est donc ici?
Hélas! qui mieux que vous en doit être *éclairci*?
Ne me le cachez point! Oreste vit encore.
Pourquoi me fuir? pourquoi vouloir que je l'ignore?
J'aime Oreste, Seigneur; un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.
Rien n'égale l'ardeur *qui pour lui m'intéresse :*
Si vous saviez *pour lui* jusqu'où va ma tendresse,
Votre cœur frémirait de l'état où je suis,
Et vous termineriez mon trouble et mes ennuis.
Hélas! depuis vingt ans que j'ai perdu mon père,
N'ai-je donc pas assez éprouvé de misère?
Esclave dans des lieux où le plus grand des rois
A l'univers entier semblait donner des lois?
Qu'a fait aux dieux cruels sa malheureuse fille?
Quel crime contre Électre arme ainsi sa famille?

(1) *M'entraînait pleurer* n'est pas français.

(2) Ces quatre vers ressemblent trop à ceux du monologue précédent.

Une mère en fureur la hait et la poursuit;
Ou son frère n'est plus, ou le cruel la fuit.
Ah! donnez-moi la mort, ou me rendez Oreste;
Rendez-moi, par pitié, le seul bien qui me reste.

Les sentimens de la nature ont sur nous des droits si certains, qu'en ce moment Electre nous attendrit en nous parlant de son frère, quoique depuis le commencement de la pièce elle ait été trop peu occupée de lui. Remarquez ces paroles:

J'aime Oreste, Seigneur: un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.

Si elle ne nous avait pas entretenu de ce *malheureux amour* beaucoup plus que de son frère, elle ne serait pas obligée de nous dire: *J'aime Oreste.* Electre, dans Voltaire, ne le dit jamais; mais toutes ses paroles nous le répètent sans cesse. Une âme sensible est blessée de ce froid hémistiche, comme une oreille juste l'est d'un ton faux. Voyez si Mérope s'avise de dire: *J'aime Egisthe;* faut-il qu'une sœur, dans la situation d'Electre, ait besoin de nous assurer que *l'amour n'a pu bannir son frère de son esprit?* Mais si ces deux vers sont faux dans le sujet, ils sont vrais dans le plan; ils tiennent à ce qui précède, et ils en montrent encore le vice, même dans une situation qui le répare; ils se perdent enfin dans l'intérêt de cette scène d'autant plus touchante, qu'elle est assez bien graduée.

ORESTE.

Eh bien! il vit encore, il est même en ces lieux.
Gardez-vous cependant...

ÉLECTRE.

Qu'il paraisse à mes yeux.
Oreste, se peut-il qu'Electre te revoie?
Montrez-le moi, dussé-je en expirer de joie.
Mais, hélas! n'est-ce point lui-même que je voi?
C'est Oreste, c'est lui, c'est mon frère et mon roi,
Aux transports qu'en mon cœur son aspect a fait naître,
Eh! comment si long-temps l'ai-je pu méconnaître?
Je vous revois enfin, cher objet de mes vœux!
Momens tant souhaités! ô jour trois fois heureux!
Vous vous attendrissez; je vois couler vos larmes....
Ah! Seigneur, que ces pleurs pour Electre ont de charmes!
Que ces traits! ces regards pour elle ont de douceur!
C'est donc vous que j'embrasse, ô mon frère!

ORESTE.

Ah! ma sœur!
Mon amitié trahit un important mystère;
Mais, hélas! que ne peut Electre sur son frère!

Ce style n'a pas, à beaucoup près, l'élégance que Racine et Voltaire savent joindre au pathétique; mais il a de la vérité, des mouvemens; la situation est sentie; il y a des vers heureux, et cette reconnaissance est d'un effet théâtral. Palamède survient, et trouve le frère et la sœur dans les bras l'un de l'autre: il pourrait bien faire quelque reproche à Oreste de son indiscrétion; mais il ne pense qu'à son entreprise, et rend grâces au ciel qui les a rejoints. Il y a ici un morceau fort éloquent, que je rapprocherai bientôt d'un morceau de Voltaire, dont le fond est absolument semblable, afin que l'on puisse mieux les comparer. Palamède projette d'attaquer Egisthe au milieu de la cérémonie du mariage d'Electre avec Itys; il compte y trouver moins d'obstacle et de danger que dans le palais, où le tyran est entouré d'une garde nombreuse; et ne sachant rien de l'amour d'Electre pour Itys, il lui propose de flatter les espérances de ce

prince, afin de l'entraîner aux autels où il doit périr avec son père.

ÉLECTRE.

L'entraîner aux autels. Ah ! projet qui m'accable !
Itys y périrait : Itys n'est point coupable.

PALAMÈDE.

Il ne l'est point, grands dieux ! Né du sang *dont il sort*,
Il l'est plus qu'il ne faut pour mériter la mort.
Juste ciel ! est-ce ainsi que vous vengez un père ?
L'un tremble pour la sœur, et l'autre pour le frère.

Voilà encore la critique de la pièce, et il semble que les faiblesses d'Oreste et d'Electre soient faites pour relever et agrandir encore le rôle de Palamède; il est évident que le poëte lui a tout sacrifié.

L'amour triomphe ici ! Quoi dans ces lieux cruels
Fera-t-il donc toujours d'illustres criminels ?
Est-ce donc sur des cœurs livrés à la vengeance
Qu'il doit un seul moment signaler sa puissance ?
Rompez l'indigne joug qui vous tient enchaînés ;
Eh ! l'amour est-il fait pour des infortunés ?
Il a fait les malheurs de toute votre race :
Jugez si c'est à vous d'oser lui faire grâce.

Electre ne défend pas mieux son amant qu'Oreste n'a défendu sa maîtresse; elle s'empresse d'apaiser Palamède :

Percez le cœur d'Itys, mais respectez le mien.

Nouvelle preuve que l'amour d'Electre n'est ni plus intéressant ni plus tragique que celui d'Oreste pour Iphianasse, et que le spectateur n'y tient pas plus qu'ils n'y tiennent eux-mêmes : sans cela, supporterait-on qu'une femme qui aime, se rendît ainsi au premier mot, et dît elle-même : *Percez le cœur de mon amant !* Nous n'en sommes pourtant pas quittes ; nous reverrons encore Itys et Iphianasse au cinquième acte, et, s'il est possible, plus déplacés qu'auparavant.

Ce dernier acte s'ouvre encore par un monologue d'Electre ; c'est le troisième, et jamais poëte tragique n'a plus abusé du monologue. Non-seulement cette multiplicité est blâmable en elle-même, mais il s'y joint une espèce d'uniformité dans la marche de la pièce ; ce qui est un défaut encore plus grand. Le premier, le quatrième et le cinquième acte commencent également par un monologue d'Electre ; il n'y a point d'exemples d'une semblable monotonie dans aucun de nos grands poëtes.

Toute la substance de ce dernier monologue est dans ce vers qui le termine :

Ai-je assez de vertu pour perdre mon amant ?

Cet amant arrive aussitôt ; il vient chercher Electre pour la mener aux autels : quelle situation terrible, si elle se trouvait dans un sujet qui la comportât, et dans un ouvrage où l'amour eût joué un rôle vraiment tragique ! Electre ne peut se résoudre à suivre Itys aux autels, où elle sait que la mort l'attend ; et il prend pour le refus le plus cruel ce qui n'est en effet que la plus forte preuve d'amour. Supposez deux amans qui aient jusque-là intéressé le spectateur, et la scène sera déchirante ; mais les situations dépendent de la place où elles sont, de ce qui les a précédées, et de la manière dont elles sont exécutées. Personne n'ignore que cette scène fait toujours rire à la représentation : et comment ne rirait-on pas des lamentations amoureuses d'Itys pendant qu'on égorge son père, de la singulière naïveté d'Electre, qui répond à toutes les plaintes d'Itys par ce vers ?

Ah ! plus tu m'attendris, moins notre hymen s'avance...

enfin de la sortie burlesque du prince lorsqu'Iphianasse vient lui dire :

> Que faites-vous, mon frère, aux pieds d'une perfide :
> On assassine Egisthe....

Il est en effet aux genoux d'Electre; mais il faut bien les quitter, et il sort en s'écriant :

> On assassine Egisthe ! Ah ! cruelle princesse !

La scène qui suit entre Electre et Iphianasse n'est pas moins intolérable dans un pareil moment. Ce que le spectateur, occupé de ce qui se passe derrière le théâtre, peut alors faire de mieux, c'est de ne pas les écouter, et c'est ce qu'on fait ordinairement. Je ne crois pas qu'il y ait rien de plus mauvais que toute cette première moitié du cinquième acte; mais la seconde a des beautés, parce qu'elle ramène encore le sujet. Oreste reparaît; il est victorieux : Egisthe est mort; Palamède a précipité l'attaque, parce qu'il a su que le tyran avait des soupçons; Itys a voulu défendre son père, mais Oreste l'a désarmé. Iphianasse est tout étonnée de voir Oreste dans l'inconnu qu'elle aimait, et ce qu'il lui dit est un peu dur à entendre.

> Oui, madame,
> C'est lui, c'est ce guerrier que *la plus vive flamme*
> *Voulut* en vain soustraire aux devoirs de *ce nom*,
> Et qui vient de venger le sang d'Agamemnon.
> Quel que soit le courroux que ce nom vous inspire,
> Mon devoir parle assez, *je n'ai rien à vous dire*.
> Votre père en ces lieux m'avait ravi le mien.

Le compliment est sec.

IPHIANASSE.

> Oui, mais je n'eus point part à la perte du tien.

Et là-dessus elle s'en va : sa sortie est digne de son rôle. Ainsi finit un des plus déplorables épisodes qu'on ait jamais mis au théâtre.

Oreste éprouve un trouble involontaire au milieu de sa victoire; il voit la tristesse sur le front de Palamède, qui veut l'arracher d'un palais rempli de meurtre et de carnage.

ORESTE.

> Pourquoi nous éloigner ? Palamède, parlez ;
> Craint-on quelque transport de la part de la reine ?

PALAMÈDE.

> Non, vous n'avez plus rien à craindre de sa haine.
> De son triste destin laissez le soin aux dieux ;
> Mais, pour quelques momens, abandonnez ces lieux,
> Venez.

ORESTE.

> Non, non, ce soin cache trop de mystère ;
> Je veux en être instruit ; parlez, que fait ma mère

PALAMÈDE.

> Eh bien ! un coup affreux....

ORESTE.

> Ah dieux ! quel inhumain
> A donc jusque sur elle osé porter la main ?
> Qu'a donc fait Antenor chargé de la défendre ?
> Et comment, et par qui s'est-il laissé surprendre ?
> Ah ! j'atteste les dieux que mon juste courroux...

PALAMÈDE.

> Ne faites point, Seigneur, de serment contre vous.

ORESTE.

> Qui ? moi ! j'aurais commis une action si noire !

Oreste parricide ! Ah ! pourriez vous le croire ?
De mille coups plutôt j'aurais percé mon sein.
Juste ciel ! et qui peut imputer à ma main....

PALAMÈDE.

J'ai vu, Seigneur, j'ai vu ; ce n'est point l'imposture
Qui vous charge d'un coup dont frémit la nature.
De vos soins généreux plus irritée encor,
Clytemnestre a trompé le fidèle Antenor,
Et, remplissant ces lieux et de cris, et de larmes,
S'est jetée à travers le péril et les armes,
Au moment qu'à vos pieds son parricide époux
Était près d'éprouver un trop juste courroux.
Votre main redoutable allait trancher sa vie :
Dans ce fatal instant, la reine l'a saisie :
Vous, sans considérer qui pouvait retenir
Une main que les dieux armaient pour la punir,
Vous avez d'un seul coup, qu'ils conduisaient peut-être,
Fait couler tout le sang dont ils vous firent naître.

On ne peut ménager ni présenter un événement atroce d'une manière plus conforme à toutes les convenances théâtrales ; et cet hémistiche, *qu'ils conduisaient peut-être*, est admirable. On amène Clytemnestre expirante ; et quoique sa situation soit la même que celle de *Sémiramis*, l'effet en est tout différent. Comme elle n'a montré jusque-là ni aucun remords ni aucune tendresse pour ses enfans, elle soutient son caractère ; elle ne vient que pour accabler Oreste de ses imprécations et de l'horreur du forfait qu'il a commis ; et cet effet a aussi son mérite et sa beauté. Si la mort de Sémiramis inspire plus de pitié, celle de Clytemnestre produit plus de terreur. On est surpris, il faut l'avouer, qu'une pièce où l'on a si souvent oublié l'esprit de la tragédie, en offre, en finissant, les teintes les plus sombres.

CLYTEMNESTRE.

Je meurs de la main de mon fils !
Dieux justes ! mes forfaits sont-ils assez punis ?
Je ne te revois donc, digne fils des Atrides,
Que pour trouver la mort dans tes mains parricides !
Jouis de tes fureurs, vois couler tout ce sang
Dont le ciel irrité t'a formé dans mon flanc.
Monstre, que bien plutôt forma quelque furie,
Puisse un destin pareil payer ta barbarie !
Frappe encor, je respire, et j'ai trop à souffrir
De voir qui je fis naître et qui me fait mourir.
Achève, épargne-moi le tourment qui m'accable.

ORESTE.

Ma mère !....

CLYTEMNESTRE.

Quoi ! ce nom qui te rend si coupable,
Tu l'oses prononcer ! N'affecte rien, cruel !
La douleur que tu feins te rend plus criminel.
Triomphe, Agamemnon ; jouis de ta vengeance ;
Ton fils ne dément point son nom ni sa naissance.
Pour l'en voir digne au gré de mes vœux et des tiens,
Je lui laisse un forfait qui passe tous les miens.

Cette scène terrible a encore l'avantage de préparer les fureurs d'Oreste ; morceau de la plus grande force, quoique mêlé de quelques vers faibles, mais qui sont rachetés par des traits sublimes, tels que celui-ci, lorsque Oreste croit voir le fantôme d'Egisthe :

Que vois-je ? Dans ses mains la tête de ma mère !

On reconnaît le génie de Crébillon à ces lueurs funèbres qu'il faisait briller dans la nuit tragique ; on sent que l'horreur était son élément. Quel dommage, qu'avec un talent si mâle et si vigoureux, il ait eu si peu de goût ! Je rechercherai ailleurs les causes de cette prodigieuse inégalité ; il faut voir maintenant de quelles raisons il s'appuie dans sa Préface pour justifier son *Electre*.

« Le sujet d'*Electre* est si simple par lui-même, que je ne crois pas qu'on » puisse le traiter avec quelque espérance de succès, en le dénuant d'épi- » sodes ». Voltaire a fait voir le contraire ; mais supposons pour un moment que les épisodes fussent nécessaires, il fallait du moins choisir des épisodes convenables. Racine en a mis dans *Phèdre* et dans *Iphigénie*, et les a parfaitement liés à l'action principale et au dénoûment : ceux d'*Electre* réunissent tous les défauts possibles. D'abord, l'amour de cette princesse affaiblit nécessairement, et son caractère, et le sujet. *Plus on est malheureux* (dit Crébillon en parlant de cet amour), *plus on a le cœur aisé à attendrir*. Qu'importe ici cette maxime générale ? De ce qu'Electre peut être amoureuse, s'ensuivra-t-il que cet amour soit dans les convenances théâtrales relatives à sa situation ? De quoi voulez-vous m'occuper ? Est-ce de son amour pour Itys, ou de la vengeance de son père ? Il faut choisir ; car si elle est fortement attachée à cet amour, la vengeance la touchera peu, et moi aussi ; et si cette dernière passion prédomine, son amour aura fort peu de pouvoir sur elle et sur moi : ainsi l'un de ces deux intérêts ne peut que nuire à l'autre. Il restait un troisième parti, celui d'établir un violent combat entre les deux passions, qui fût, comme dans *le Cid* et dans quelques autres pièces, le fond du sujet. Mais l'avez-vous fait ? Pouviez-vous le faire ? Vous ne l'avez pas même cru possible, puisque Electre renonce à son amour dès le premier moment où on l'exige, et vous-même avouez qu'*il ne produit pas assez d'événemens*. C'est n'avouer la vérité qu'à moitié. Dans le fait, il n'en produit aucun ; Electre ne le déclare pas même à Itys, et la pièce finit sans qu'on sache ce que devient ce prince, ni ce que deviendra son amour et celui d'Electre. C'est violer la règle la plus commune et la plus naturelle, qui veut que l'on nous mette au fait du dénoûment, quel qu'il soit, où aboutissent toutes les diverses passions des personnages.

Crébillon ne dit rien d'Iphianasse ; et sans doute il était difficile de trouver même un prétexte pour excuser ce ridicule épisode. Nous avons vu comme elle quitte la scène quand Oreste, qui voulait l'épouser, lui dit froidement qu'*il n'a rien à lui dire*. Il faut croire qu'elle n'a rien de mieux à faire que d'aller retrouver son frère Itys. Voilà un prince et une princesse qui ont joué un beau rôle ! Que font-ils tous deux dans la pièce ? On peut actuellement l'articuler d'après l'évidence : tous deux ne sont rien qu'un pur remplissage ; ils tiennent dans les premiers actes la place que le sujet aurait dû tenir, et gâtent encore les derniers. Qu'y a-t-il de pis ? Quelle preuve plus sensible de faiblesse et d'impuissance dans l'auteur ?

» J'aime encore mieux avoir chargé mon sujet d'épisodes que de décla- » mations ». Ceci pouvait regarder Longepierre, dont l'*Electre* sans épisode n'est en effet qu'une déclamation assez froide : mais n'y a-t-il que les déclamations qui puissent remplacer les épisodes ? Comment Voltaire a-t-il évité tous les deux ? Par deux grands moyens, qui sont ceux du grand talent, l'art de la conduite et des développemens, et l'éloquence du style. « Notre » théâtre soutient malaisément cette simplicité si chérie des anciens ». Oui ; mais aussi ce qui n'est pas aisé est précisément ce qui est glorieux, et c'est pour cela qu'*Athalie* et *Mérope* sont des chefs-d'œuvre, et que *Oreste* même est une bonne pièce.

Le roman, que Crébillon a mêlé au sujet d'*Electre*, est tellement vi-

cieux, que le rôle même de Palamède, qui en est la seule partie louable, et qui a fait au théâtre le succès de la pièce, est encore très-répréhensible aux yeux de la raison. Etait-ce donc un étranger qui, dans la tragédie d'*Electre*, devait être le personnage principal? Convenait-il que le fils et la fille d'Agamemnon ne fussent que des enfans devant Palamède, et qu'il fît, pour venger leur père, ce qu'ils devaient faire eux-mêmes? On n'aurait sûrement pas toléré une telle inconséquence sur le théâtre d'Athènes, et la fortune qu'elle a faite sur celui de Paris ne l'excuse pas auprès des hommes éclairés. Mais il n'en est pas moins certain que ce rôle, rassemblant en lui seul toute l'énergie du sujet, qui devait être dans Electre et dans Oreste, est ce qui a le plus contribué à soutenir la pièce; et la verve tragique dont il est rempli, la reconnaissance du quatrième acte, la fin du cinquième font honneur au talent du poëte, et ont obtenu grâce pour les nombreux défauts de son drame.

Quant au style, si l'on excepte quelques morceaux, tels que ceux que j'ai cités du rôle de Palamède et de celui d'Electre, et qui pourtant ne sont pas exempts de fautes, il ne peut en aucune manière entrer en comparaison avec celui d'*Oreste*. Comme les pièces de Crébillon sont peu lues, et qu'on sait par cœur celles de Voltaire, c'est déjà une preuve suffisante, et même la meilleure de toutes, que l'un écrit infiniment mieux que l'autre; mais aussi c'est une raison pour qu'on ignore communément à quel point le style de Crébillon est vicieux sous tous les rapports; il fourmille de fautes de langue et de fautes de sens. Je me bornerai à un seul morceau, qui n'est pas, à beaucoup près, ce qu'il y a de plus mauvais: c'est le premier monologue d'Electre:

> Témoin du crime affreux que poursuit ma vengeance,
> O Nuit, *dont tant de fois j'ai troublé le silence*,
> *Insensible* témoin de mes *vives douleurs*,
> Electre ne vient plus *te confier des pleurs*.
> Son cœur, las de nourrir un désespoir timide,
> S'abandonne sans crainte au *transport qui le guide*.
> Favorisez, grands dieux, un si *juste courroux*;
> Electre vous implore et s'abandonne à vous.

Crébillon, dans sa Préface, parle de déclamations, et ce début en est une. On peut, dans une situation violente, telle que celle d'Orosmane quand il attend Zaïre, apostropher la Nuit, toutes les choses inanimées, mais en peu de mots, et comme par un mouvement involontaire; on sait que l'imagination égarée se prend à tout:

> O Nuit! nuit effroyable!
> Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits?
> Zaïre! L'infidèle!.. après tant de bienfaits!

On reconnaît au désordre des idées le délire de la passion; mais ce n'est que dans les monologues d'opéra, tels que les musiciens les demandaient autrefois, que l'on peut adresser à la nuit de longues apostrophes et des confidences tranquilles; c'est là qu'on peut appeler un *insensible témoin de ses douleurs*, lui dire qu'on *a tant de fois troublé son silence*, qu'on ne vient plus *lui confier des pleurs*. Tout cela pourrait passer avec l'aide du chant; mais dans une tragédie l'on veut plus de vérité, et le spectateur, pour peu qu'il ait de bon sens, s'aperçoit d'abord que ce n'est pas Electre qui parle, et que c'est le poëte qui arrange en vers des figures de rhétorique. Le bon sens nous dit qu'il importe fort peu à la situation d'Electre qu'elle ait *troublé le silence de la Nuit*, que la Nuit soit *insensible*, et que ce n'est pas à la Nuit qu'elle doit *confier* ou ne pas *confier des pleurs*.

Mes vives douleurs, le *transport qui le guide*, *un si juste courroux*, ne

sont pas des fautes ; mais c'est accumuler trop près les uns des autres des hémistiches mille fois rebattus.

Pour punir les forfaits d'une race funeste,
J'ai compté trop long-temps sur le retour d'Oreste.
C'est former des projets et des vœux superflus :
Mon frère malheureux sans doute ne vit plus.

C'est parler bien froidement de l'objet le plus intéressant pour elle, et prendre bien vite son parti sur la plus chère de ses espérances. Nous verrons dans Voltaire que la seule idée de la mort d'Oreste jette sa sœur dans le plus violent désespoir :

Et vous, mânes sanglans du plus grand roi du monde....

Elle a d'abord apostrophé *la Nuit*, puis *les dieux*, actuellement les *mânes* : ces apostrophes redoublées sentent plus le rhéteur que le poëte dramatique.

Triste et cruel objet de ma douleur profonde.

Ces épithètes, *triste* et *cruel*, qui disent la même chose, *ma douleur profonde*, après *mes vives douleurs*, forment un amas de chevilles.

Mon père, s'il est vrai que sur les sombres bords
Les malheurs des vivans puissent toucher les morts,
Ah ! combien doit frémir ton ombre infortunée
Des maux où ta famille est encor destinée !

Imitation faible de ce beau vers de Phèdre :

Ah ! combien frémira ton ombre épouvantée.

C'était peu que les tiens, altérés de ton sang,
Eussent osé porter le couteau dans ton flanc ;
Qu'à la face des dieux le meurtre de mon père
Fût, pour comble d'horreur, le crime de ma mère.
C'est peu qu'en d'autres mains la perfide ait remis
Le sceptre qu'après toi devait porter ton fils,
Et que dans *mes malheurs* Egisthe qui me brave,
Sans respect, sans pitié, traite Electre en esclave :
Pour m'accabler encor, son fils audacieux,
Itys, jusqu'à ta fille ose lever les yeux.

Cette longue période, commençant par ces mots, *c'était peu*, qui annoncent une progression d'idées, les dément à la fin. On se sert de cette tournure quand ce qui précède est moins fort que ce qui suit, comme dans *Athalie* :

C'est peu que le front ceint d'une mître étrangère, etc.

Ici la phrase va en croissant : quitter le dieu d'Israël pour Baal est une impiété : c'en est une plus grande de vouloir anéantir le temple et le culte du dieu qu'on a quitté. Mais l'hymen d'Itys est certainement beaucoup moins horrible pour Electre que le meurtre de son père assassiné par sa mère. Pour employer avec choix les constructions d'une langue, il faut en connaître l'esprit ; il ne faut pas dire non plus qu'Egisthe, qui *traite Electre en esclave*, est *sans respect* ; c'est joindre le plus et le moins, et affaiblir l'un par l'autre.

Des dieux et des mortels Electre abandonnée
Doit ce jour *à son sort s'unir par l'hyménée.*

S'unir par l'hyménée est en lui-même prosaïque ; mais de plus, cette expression, qui conviendrait à un récit indifférent, est ici faible et froide dans la bouche d'Electre, qui ne doit parler qu'avec horreur d'un semblable hymen. Sans l'accord soutenu de la pensée et de l'expression, il n'y a point de style.

Si ta mort, m'inspirant un courage nouveau,
N'en éteint par mes mains le coupable flambeau.

Que de fautes en deux vers ! D'abord, *en* devait, par les règles de la construction, se rapporter au dernier substantif, qui est *courage*, et alors ce serait *le flambeau du courage ;* mais le sens indique que c'est *le flambeau de l'hymen*. Ainsi elle dit à Agamemnon : *Je vais m'unir à Itys par l'hyménée, si ta mort n'en éteint le flambeau*. Si cette phrase pouvait avoir un sens raisonnable, ce serait dans le cas où Electre parlerait de quelqu'un qu'elle voudrait faire périr pour ne pas épouser Itys; encore ne pourrait-on dire en français, dans aucun cas, si ta mort *n'éteint le flambeau;* mais il s'agit ici d'une mort qui a précédé de seize ans cet hymen ! On se doute bien qu'elle veut dire : « Si le souvenir de ta mort ne m'inspire assez de cou- » rage pour éteindre de mes mains le flambeau d'un si coupable hymen ». Mais combien ce qu'elle dit est loin de ce qu'elle veut dire ?

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime ?
Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime.
Imitons sa fureur par de plus nobles coups;
Allons à ses autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage :
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

A quoi pense-t-elle donc? Quoi ! *le moindre effort digne de son courage*, c'est d'immoler Itys qu'elle aime ! et que pourrait-elle faire de plus ? Tous ces contre-sens dans l'expression sont d'un écrivain qui se sert au hasard des tournures connues, lors même qu'elles sont le plus contraires à sa pensée. Le débit rapide des acteurs les dérobe au plus grand nombre de ceux qui les écoutent; mais ils révoltent ceux qui lisent avec quelque connaissance et quelque réflexion.

Il est temps de chercher une autre langue dans Voltaire, et l'examen d'*Oreste* va nous mettre à portée d'asseoir des résultats en achevant le parallèle.

Oreste.

Voltaire ne pouvait faire plus d'honneur à Sophocle qu'en l'imitant, ni s'en faire plus à lui-même qu'en le surpassant. L'auteur d'*Oreste* a mis en œuvre toutes les beautés que Crébillon avait méconnues, au point d'imaginer qu'on ne pouvait pas en faire une tragédie française. J'en ai déjà parlé en rendant compte de la pièce grecque; il me reste à développer l'heureux usage qu'en a fait le poëte français, et ce qu'il a su y ajouter.

Le choix du lieu de la scène et des circonstances qui marquent le jour de l'action, nous place déjà dans le sujet, et l'exposition le montre tout entier. Le théâtre présente d'un côté le tombeau d'Agamemnon, près du rivage de la mer, et le palais où il a été massacré; de l'autre, un temple où habite Pammène, vieillard attaché à la famille des Atrides et au culte des autels : on voit dans le lointain la ville d'Argos. Ce jour même, Egisthe doit venir dans ces lieux avec Clytemnestre, y célébrer, selon sa coutume, les jeux annuels destinés à rappeler le meurtre d'Agamemnon et les noces de sa veuve avec son assassin. C'est la fête du crime; c'est une insulte sacrilége qu'Egisthe vient faire tous les ans à sa victime, aux dieux et aux mânes : et c'est aussi au milieu de ces solennités impies que le spectateur pressent, dès la première scène, la punition qui est réservée aux forfaits. Il se présente ici une distinction à faire entre les sujets de la Fable et ceux de l'Histoire, sur ce que les uns et les autres peuvent admettre dans ces sortes de suppositions. Voltaire a pu tirer un de ses moyens de cette fête abominable, sur une simple indication donnée par Sophocle en quelques vers. On s'y prête au théâtre, parce qu'il est reçu que la Fable fait sup-

porter les traditions extraordinaires, comme la coupe d'Atrée, les noces meurtrières des Danaïdes, et autres fictions semblables, qu'un sujet historique ne comporterait pas plus que la fête d'Egisthe; car nous ne trouvons, dans aucune histoire, qu'aucun tyran ait jamais imaginé de célébrer l'anniversaire d'un crime et de fêter l'assassinat; et, s'il était possible qu'on en vît un exemple, ce serait une exception monstrueuse, trop révoltante pour qu'on fût autorisé à en faire usage au théâtre dans un sujet d'histoire, qui exige la vraisemblance morale plus rigoureusement que les sujets fabuleux. C'est particulièrement aux sujets historiques qu'il faut appliquer ce vers de Boileau :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Dans *Oreste*, c'est précisément cette fête digne d'Egisthe et de Clytemnestre qui marque les premiers vers du rôle d'Electre par un accent d'indignation, qui doit être celui de son rôle. Elle s'écrie, en entrant sur la scène où est sa sœur Iphise :

Il est venu ce jour où l'on apprête
Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête.
Electre leur esclave, Electre votre sœur,
Vous annonce en leur nom leur horrible bonheur.

Le vieux Pammène dit à toutes les deux :

Avez-vous donc des dieux oublié les promesses?
Avez-vous oublié que leurs mains vengeresses
Doivent conduire Oreste dans cet affreux séjour
Où sa sœur avec moi lui conserva le jour;
Qu'il doit punir Egisthe au lieu même où vous êtes,
Sur ce même tombeau, dans ces mêmes retraites,
Dans ces jours de triomphe, où son lâche assassin
Insulte encore au roi dont il perça le sein?
La parole des dieux n'est point vaine et trompeuse,
Leurs desseins sont couverts d'une nuit ténébreuse.
La peine suit le crime; elle arrive à pas lents.

ELECTRE.

Dieux qui la préparez, que vous tardez long-temps!

On aurait tort d'objecter que ce détail prophétique annonce trop le dénoûment: non, le poëte y a laissé toute l'incertitude nécessaire. La punition est prédite, mais le temps n'en est pas marqué. C'est Oreste qui en doit être le ministre, et Pammène dit aux deux sœurs qui se plaignent que leur frère les oublie :

Comptez le temps; voyez qu'il touche *à peine* l'âge
Où la force commence à se joindre au courage.

Il est donc très-possible que les oracles ne soient accomplis que dans quelques années, et il n'en résulte que ce qu'il faut d'espérance pour consoler les douleurs d'Iphise et soutenir la fermeté d'Electre. La différence du caractère des deux sœurs est marquée dans l'exposition par la différence du traitement qu'elles éprouvent. On permet à Iphise, que l'on ne craint pas, de demeurer libre et tranquille dans le palais où son père a été tué; mais Electre, qu'on redoute, est traitée en esclave, et toujours à la suite du tyran, qui veut la surveiller de plus près. Ce jour-là même, Iphise et Pammène vont la revoir; Egisthe la mène avec lui, de peur qu'en son absence elle ne cherche à soulever Argos; et s'il ne prend pas contre elle un parti plus violent, nous saurons bientôt qu'elle n'en est redevable qu'à Clytemnestre, qui conserve encore des sentimens de mère pour ses enfans. Cette idée très-heureuse, de rassembler ainsi la famille et les meurtriers d'Agamemnon dans des lieux et dans des circonstances qui rendent l'une

plus intéressante et les autres plus odieux, est de l'invention de Voltaire. C'est profiter habilement de quelques vers de Sophocle, où Electre rappelle ces fêtes abominables qu'Egisthe et Clytemnestre appelaient par dérision *les festins d'Agamemnon*, parce que ce malheureux prince avait été assassiné dans un festin. Il a bien fait voir dans cette pièce ce que l'on gagne à étudier les anciens, et Crébillon a fait voir dans la sienne ce que l'on perd à les mépriser.

Vous vous rappelez ce qu'il fait dire à Electre, des *pleurs* qu'elle ne veut plus *confier à la Nuit*. Elle dit aussi dans Voltaire qu'elle ne veut plus en répandre; mais il faut entendre de quelle manière. Elle arrive chargée de chaînes, et sa sœur voit du moins quelque consolation à s'affliger avec elle.

Et vos pleurs et les miens ensemble confondus....
ÉLECTRE.
Des pleurs ! Ah ! ma faiblesse en a trop répandus.
Des pleurs ! ombre sacrée, ombre chère et sanglante,
Est-ce là le tribut qu'il faut qu'on te présente ?
C'est du sang que je dois, c'est du sang que tu veux ;
C'est parmi les apprêts de ces indignes jeux,
Dans ce cruel triomphe où mon tyran m'entraîne,
Que, ranimant ma force et soulevant ma chaîne,
Mon bras, mon faible bras osera l'égorger
Au tombeau que sa rage ose encore outrager.

Comparez ce langage d'une âme vivement ulcérée aux apostrophes apprêtées de l'autre Électre, et jugez si c'est être trop sévère de voir d'un côté un déclamateur, et de l'autre un poëte.

Rapprochons-les encore dans un autre endroit dont l'idée est la même. On l'a dit, et avec raison, qu'on ne pouvait jamais mieux apprécier deux écrivains que quand ils ont les mêmes choses à exprimer.

CRÉBILLON.
Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime ?
Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime.
Imitons sa fureur par *de plus nobles coups ;*
Allons à ces autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage :
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

VOLTAIRE.
Quoi ! j'ai vu Clytemnestre, avec lui conjurée,
Lever sur son époux sa main trop assurée !
Et nous, sur le tyran, nous suspendons des coups
Que ma mère, à mes yeux, porta sur son époux !
O douleur ! ô vengeance ! ô vertu qui m'animes !
Pouvez-vous en ces lieux moins que n'ont pu les crimes ?

Ce n'est pas ma faute s'il y a évidemment un intervalle immense entre ces deux manières. Ce que je puis faire, c'est de n'omettre aucun des endroits où Crébillon peut entrer en concurrence avec moins de désavantage : tel est celui où il s'agissait de tracer le tableau du meurtre d'Agamemnon et des infortunes de sa famille : voyons-le d'abord dans le rôle de Palamède, au quatrième acte d'*Électre :*

Je vous rassemble enfin, famille infortunée,
A des malheurs si grands trop long-temps condamnée.
Qu'il m'est doux de vous voir où régnait autrefois
Ce père vertueux, ce chef de tant de rois,
Que fit périr le sort trop jaloux de sa gloire ?
O jour que tout ici rappelle à ma mémoire,

Jour cruel qu'ont suivi tant de jours malheureux,
Lieux terribles, témoins d'un parricide affreux,
Retracez-nous sans cesse un spectacle *si triste* !
Oreste, c'est ici que le barbare Égisthe
Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs.
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides.
C'est ici que, sans force et baigné dans son sang,
Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc.
Mais c'est là que, du sort lassant la barbarie,
Il finit dans mes bras ses malheurs et sa vie;
C'est là que je reçus, impitoyables dieux!
Et ses derniers soupirs, et ses derniers adieux.
« A mon triste destin puisqu'il faut que je cède,
» Adieu, prends soin de toi : fuis, mon cher Palamède;
» Cesse de m'immoler d'odieux ennemis :
» Je suis assez vengé, si tu sauves mon fils.
» Va, de ces inhumains sauve mon cher Oreste:
» C'est à lui de venger une mort *si funeste* ».

Il y a ici, comme dans presque tous les vers de Crébillon, trop d'épithètes ou faibles ou déplacées, ou répétées ou accumulées, qui forment ce qu'on appelle des chevilles. Un *spectacle si triste* est beaucoup trop faible après le *parricide affreux*. Il ne fallait pas non plus appeler Agamemnon un *père vertueux;* c'est un titre qu'on ne lui a jamais donné, et qui ne convenait point à celui qui amena Cassandre dans le palais et dans le lit de Clytemnestre. Mais, malgré ces taches, ce tableau a de la couleur et de l'effet. Ces circonstances locales, *c'est ici, c'est là*, ont du mouvement et de la vivacité, et il faut bien que Voltaire lui-même en ait jugé ainsi, puisqu'il a imité cette tournure dans le discours de Lusignan à Zaïre. L'expression. *pleine des Euménides*, et ce vers pittoresque :

Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc,

sont des traits de force. Voyons maintenant Voltaire : c'est Electre qui parle, et il a mis dans l'exposition ce que Crébillon a renvoyé au quatrième acte, différence qui tient à celle de leur plan.

Electre dit à sa sœur :

Vos yeux ne virent point ce parricide impie,
Ces vêtemens de mort, ses apprêts, ce festin,
Ce festin détestable, où, le fer à la main,
Clytemnestre.... ma mère.... Ah! cette horrible image
Est présente à mes yeux, présente à mon courage.
C'est là, c'est en ces lieux où vous n'osez pleurer,
Où vos ressentimens n'osent se déclarer,
Que j'ai vu votre père, attiré dans le piége,
Se débattre et tomber sous leur main sacrilége.
Pammène, aux derniers cris, aux sanglots de ton roi,
Je crois te voir encore accourir avec moi.
J'arrive; quel objet! une femme en furie
Recherchait dans son flanc les restes de sa vie.
Tu vis mon cher Oreste enlevé dans mes bras,
Entouré de dangers qu'il ne connaissait pas,
Près du corps tout sanglant de son malheureux père;
A son secours encore il appelait sa mère.
Clytemnestre, appuyant mes soins officieux,
Sur ma tendre pitié daigna fermer les yeux,
Et, s'arrêtant du moins au milieu de son crime,
Nous laissa loin d'Égisthe emporter la victime.

Oreste, dans ton sang consommant sa fureur,
Égisthe a-t-il détruit l'objet de sa terreur?
Es-tu vivant encore? as-tu suivi ton père?
Je pleure Agamemnon, je tremble pour un frère.
Mes mains portent des fers, et mes yeux *pleins de pleurs*
N'ont vu que des forfaits et des persécuteurs.

Il y a encore ici des différences relatives: Electre parle beaucoup plus d'Oreste que Palamède, parce qu'elle en est occupée dans toute la pièce. Elle répand beaucoup plus d'intérêt sur la manière dont elle l'a sauvé, et en même temps plus de vraisemblance.

On n'entend pas trop ce que signifie, dans Crébillon, ce vers que dit Agamemnon à Palamède :

Cesse de m'immoler d'odieux ennemis.

Ce carnage que faisait Palamède fait entendre qu'il y a eu un combat; mais alors il fallait dire comment le gouverneur d'Oreste a pu se sauver avec son élève, et il ne le dit pas. Dans Voltaire comme dans Sophocle, et suivant toutes les traditions de la Fable, Agamemnon est tué en trahison et sans pouvoir se défendre. Voltaire ajoute qu'Electre n'a sauvé son frère que par le secours de Clytemnestre, qui a bien voulu fermer les yeux sur ce que l'on faisait en faveur de son fils; et cette supposition est d'autant plus adroite, qu'elle prépare de loin le caractère qu'il a donné à Clytemnestre, et qui est une des plus belles parties de son ouvrage. Quant à l'effet total du morceau, il me semble qu'il y a plus d'art et d'élégance dans Voltaire, mais qu'il y a plusieurs traits dans Crébillon dont il n'a pas égalé la force. Le récit d'Electre est plus touchant, celui de Palamède plus énergique.

Clytemnestre paraît; elle fait retirer Pammène, et ordonne à ses deux filles de demeurer. Nous allons voir en elle un caractère tout différent de celui que lui ont donné les autres poëtes qui ont traité ce sujet. Ils l'ont tous faite plus ou moins atroce, et en conséquence Electre et Oreste ne la ménagent pas. Il n'y a rien à dire aux Grecs, et j'en ai expliqué ailleurs les raisons, fondées sur la religion et les mœurs. Mais Voltaire était trop habile pour ne pas s'apercevoir où devait s'arrêter l'imitation des anciens; et sachant de plus qu'on ne pouvait enrichir la simplicité de l'action que par l'intérêt des sentimens, il a vu que, s'il pouvait en répandre sur Clytemnestre elle-même, il augmenterait infiniment celui des rôles d'Electre et d'Oreste; que, si la nature parlait encore dans le cœur de la mère, le pathétique allait se placer de lui-même entre elle et ses enfans; et accoutumé à manier si puissamment ce grand ressort, il s'est bien gardé de s'en priver dans un sujet qui en avait tant de besoin. En conséquence, il nous a montré dans Clytemnestre ce qui est effectivement dans la nature, une femme qui, toute criminelle qu'elle est, n'a étouffé ni les remords ni les sentimens maternels, et l'on sait qu'heureusement il est très-rare de les dépouiller tout-à-fait. Ce changement essentiel dans le rôle de Clytemnestre en appelait un autre, qui n'est pas moins heureux dans le rôle d'Electre. Celle de Sophocle confond dans sa haine et dans sa vengeance Clytemnestre avec Egisthe, et ne ménage pas plus sa mère que son tyran. Celle de Voltaire, touchée, comme elle doit l'être, de ce qu'elle voit dans Clytemnestre de repentir et d'affection maternelle, la sépare, comme il est juste, d'un monstre à qui elle ne doit que de l'horreur. Le rôle d'Oreste est composé dans le même esprit, et nous allons voir, dans le cours de la pièce, combien de mouvemens aussi variés que dramatiques naissent de ce plan, qui prouve une connaissance profonde du théâtre et du cœur humain.

J'ai voulu sur mon sort et sur vos intérêts

Vous dévoiler enfin mes sentimens secrets.
Je rends grâce au destin, dont la rigueur utile
De mon second époux rendit l'hymen stérile,
Et qui n'a pas formé dans ce funeste flanc
Un sang que j'aurais vu l'ennemi de mon sang.
Peut-être que je touche aux bornes de ma vie,
Et les chagrins secrets dont je suis poursuivie,
Dont toujours à vos yeux j'ai précipité le cours,
Pourront précipiter le terme de mes jours.
Mes filles devant moi ne sont point étrangères;
Même en dépit d'Égisthe, elles m'ont été chères.
Je n'ai point étouffé mes premiers sentimens,
Et malgré la fureur de ses emportemens,
Électre dont l'enfance a consolé sa mère
Du sort d'Iphigénie et des rigueurs d'un père,
Électre qui m'outrage, et qui brave mes lois,
Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses r oits.

Il y a beaucoup d'art, ce me semble, à rappeler ainsi le cruel sacrifice d'Iphigénie; elle nous fait souvenir en passant, et comme sans dessein, qu'Agamemnon lui avait ravi sa fille; mais elle ne songe pas à s'en faire une excuse : cette excuse insuffisante lui nuirait plus qu'elle ne lui servirait. Crébillon, qui, en cet endroit, a suivi Sophocle, lui fait dire :

Le cruel qu'il était, bourreau de sa famille,
Osa bien à mes yeux faire égorger ma fille.

Elle se répand en reproches et en invectives contre la mémoire de son époux; elle ne pardonne pas à Electre de le pleurer. Qu'arrive-t-il? C'est que, quand Electre lui fait cette réponse accablante,

Tout cruel qu'il était, il était votre époux.
S'il fallait l'en punir, Madame, était-ce à vous ?

Clytemnestre ne peut que rester confondue et humiliée, aux yeux de sa fille comme aux nôtres. Dans Voltaire, nous lui savons gré de sa retenue, qui prouve encore son repentir; elle devient plus excusable, parce qu'elle ne s'excuse pas. Ces nuances délicates sont au nombre des finesses de l'art.

ÉLECTRE.

Qui? vous! Madame, ô ciel! vous m'aimeriez encore?
Quoi! vous n'oubliez point ce sang qu'on déshonore?
Ah! si vous conservez des sentimens si chers,
Observez cette tombe, et regardez mes fers.

CLYTEMNESTRE.

Vous me faites frémir; votre esprit inflexible
Se plaît à m'accabler d'un souvenir horrible:
Vous portez le poignard dans ce cœur agité,
Vous frappez une mère; et je l'ai mérité.

Toujours le même art dans le dialogue. Nous la voyons s'abaisser sous le reproche, au lieu de le repousser; nous la voyons punie par sa conscience, qui est d'accord avec sa fille : c'est le seul moyen qu'elle eût de se faire plaindre malgré l'horreur de son crime, et le poëte l'a saisi. Il faut qu'il y ait en nous quelque chose qui nous avertisse que le poids d'une conscience coupable est un châtiment bien terrible, puisque, du moment où nous voyons les plus grands criminels plier sous ce fardeau, cette justice universelle qui nous fait désirer leur punition fait place à la pitié, et nous n'avons plus la force de leur souhaiter d'autre supplice que celui qu'ils ·ouvent. On le voit à la réponse d'Electre, qui doit être ici encore plus ·atissante que nous, puisque enfin c'est sa mère;

Eh bien ! vous désarmez une fille éperdue.
La nature en mon cœur est toujours entendue.
Ma mère, s'il le faut, je condamne à vos pieds
Ces reproches sanglans trop long-temps essuyés.
Aux fers de mon tyran par vous-même livrée,
D'Égisthe dans mon cœur je vous ai séparée.
Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir ;
J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr.
(*Elle se jette à ses pieds.*)
Ah ! si le ciel enfin vous parle et vous éclaire,
S'il vous donne en secret un remords salutaire,
Ne le repoussez pas ; laissez-vous pénétrer
A la secrète voix qui vous daigne inspirer.
Détachez vos destins des destins d'un perfide,
Livrez-vous toute entière à ce dieu qui vous guide ;
Appelez votre fils, qu'il revienne en ces lieux
Reprendre de vos mains le rang de ses aïeux ;
Qu'il punisse un tyran, qu'il règne, qu'il vous aime ;
Qu'il venge Agamemnon, ses filles, et vous-même.
Faites venir Oreste.

Electre, au milieu de son attendrissement, revient toujours aux objets chéris qui l'occupent, à son frère et à sa vengeance.

CLYTEMNESTRE.

Électre, levez-vous ;
Ne parlez point d'Oreste, et craignez mon époux.
J'ai plaint les fers honteux dont vous êtes chargée ;
Mais d'un maître absolu la puissance outragée
Ne pouvait épargner qui ne l'épargne pas,
Et vous l'avez forcé d'appesantir son bras.
Moi-même qui me vois sa première sujette,
Moi qu'offensa toujours votre plainte indiscrète,
Qui tant de fois pour vous ai voulu le fléchir,
Je l'irritais encore, au lieu de l'adoucir.
N'imputez qu'à vous seule un affront qui m'outrage ;
Pliez à votre état ce superbe courage ;
Apprenez d'une sœur comme il faut s'affliger,
Comme on cède au destin, quand on veut le changer.
Je voudrais dans le sein de ma famille entière
Finir un jour en paix ma fatale carrière.
Mais si vous vous hâtez, si vos soins imprudens
Appellent en ces lieux Oreste avant le temps,
Si d'Égisthe jamais il affronte la vue,
Vous hasardez sa vie, et vous êtes perdue ;
Et malgré la pitié dont mes sens sont atteints,
Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains.

J'ose dire que toutes les bienséances sont gardées dans ce que dit Clytemnestre. Telles sont en effet les suites nécessaires de son crime, que son complice, devenu son époux, lui impose des devoirs à remplir. Mais ces devoirs n'en sont pas aux yeux d'Electre : elle reprend toute l'impétuosité de son caractère dès qu'elle n'obtient rien pour Oreste. Son indignation ne peut se contenir au nom d'Egisthe, et surtout à l'idée de le voir préféré à un fils dans le cœur de Clytemnestre.

Lui, votre époux ? ô ciel ! lui, ce monstre ! ah ! ma mère !
Est-ce ainsi qu'en effet vous plaignez ma misère ?
A quoi vous sert, hélas ! ce remords passager ?
Ce sentiment si tendre était-il étranger ?
Vous menacez Électre et votre fils lui-même !

Ma sœur! et c'est ainsi qu'une mère nous aime ?
Vous menacez Oreste !.... Hélas ! loin d'espérer
Qu'un frère malheureux nous vienne délivrer,
J'ignore si le ciel a conservé sa vie ;
J'ignore si ce maître abominable, impie,
Votre époux, puisque ainsi vous l'osez appeler,
Ne s'est pas en secret hâté de l'immoler.

La douceur d'Iphise vient tempérer à propos la violence du discours d'Electre.

IPHISE.

Madame, croyez-nous; je jure, j'en atteste
Les dieux dont nous sortons, et la mère d'Oreste,
Que, loin de l'appeler dans ce séjour de mort,
Nos yeux, nos tristes yeux sont fermés sur son sort.
Ma mère, ayez pitié de vos filles tremblantes,
De ce fils malheureux, de ses sœurs gémissantes,
N'affligez plus Électre : on peut à ses douleurs
Pardonner le reproche et permettre les pleurs.

ELECTRE.

Loin de leur pardonner, on nous défend la plainte;
Quand je parle d'Oreste, on redouble ma crainte.
Je connais trop Egisthe et sa férocité ;
Et mon frère est perdu, puisqu'il est redouté.

CLYTEMNESTRE

Votre frère est vivant; reprenez l'espérance ;
Mais s'il est en danger, c'est par votre imprudence.
Modérez vos fureurs, et sachez aujourd'hui,
Plus humble en vos chagrins, respecter mon ennui.
Vous pensez que je viens, heureuse et triomphante,
Conduire dans la joie une pompe éclatante.
Electre, cette fête est un jour de douleur ;
Vous pleurez dans les fers, et moi dans ma grandeur.
Je sais quels vœux forma votre haine insensée.
N'implorez plus les dieux ; ils vous ont exaucée.
Laissez-moi respirer.

Elle reste seule livrée à ses combats intérieurs, à ses tristes pressentimens.

Qu'Egisthe est aveuglé, puisqu'il se croit heureux !
Tranquille, il me conduit à ces funèbres jeux !
Il triomphe, et je sens succomber mon courage.
Pour la première fois je redoute un présage;
Je crains Argos, Electre et ses lugubres cris,
La Grèce, mes sujets, mon fils, mon propre fils.
Ah ! quelle destinée, et quel affreux supplice,
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse,
De n'oser prononcer, sans des troubles cruels,
Les noms les plus sacrés, les plus chers aux mortels !
Je chassai de mon cœur la nature outragée ;
Je tremble au nom d'un fils : la nature est vengée.

Elle reproche à Egisthe qui survient de l'avoir conduite en des lieux qui la remplissent d'épouvante. Il lui apprend, pour la rassurer, que bientôt ils n'auront plus rien à craindre d'Oreste; qu'il s'est caché dans les forêts d'Epidaure, mais que le roi de ce pays s'est engagé à les servir. Egisthe a fait partir pour Epidaure son fils Plisthène, pour hâter l'effet de cette promesse, et assurer la perte d'Oreste. Clytemnestre frémit, sa sûreté lui paraît trop achetée à ce prix.

Souffrez du moins que j'implore une fois
Ce ciel dont si long-temps j'ai méprisé les lois.

ÉGISTHE.

Voulez-vous qu'à mes vœux il mette des obstacles ?
Qu'attendez-vous ici du ciel et des oracles ?
Au jour de notre hymen furent-ils écoutés ?

CLYTEMNESTRE.

Vous rappelez des temps dont ils sont irrités.
De mon cœur étonné vous voyez le tumulte :
L'amour brava les dieux, la crainte les consulte :
N'insultez point, Seigneur à mes sens affaiblis ;
Le temps qui change tout, a changé mes esprits ;
Et peut-être des dieux la main appesantie
Se plaît à subjuguer ma fierté démentie.
Je ne sens plus en moi ce courage emporté,
Qu'en ce palais sanglant j'avais trop écouté.
Ce n'est pas que pour vous mon amitié s'altère ;
Il n'est point d'intérêt que mon cœur vous préfère ;
Mais une fille esclave, un fils abandonné,
Un fils, mon ennemi, peut-être assassiné,
Et qui, s'il est vivant, me condamne et m'abhorre :
L'idée en est horrible, et je suis mère encore !

Nous avons remarqué, entre Assur et Sémiramis, ce même contraste de l'impiété et du remords, et il produit ici le même effet.

Il est juste de rapporter le seul morceau du premier acte de l'*Electre* que l'on puisse opposer à cette foule de beautés, à cet intéressant mélange de tous les sentimens de la nature entre Clytemnestre et ses deux filles, qui ont déjà ému tous les cœurs dans le premier acte de l'*Oreste*. Le morceau de Crébillon est d'autant plus remarquable, que c'est peut-être le seul où il se soit approché de cette sensibilité touchante qui caractérise le style de Racine. Clytemnestre dit durement à sa fille :

Egisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

ÉLECTRE.

Contre un tyran si fier, juste ciel ! quelles armes !
Qui brave les remords peut-il craindre mes larmes ?
Ah ! Madame, est-ce à vous d'irriter mes ennuis ?
Moi, son esclave ! Hélas ! d'où vient que je le suis ?
Moi, l'esclave d'Egisthe ! Ah ! fille infortunée
Qui m'a *fait* (1) son esclave ? et de qui suis-je née ?
Était-ce donc à vous de me le reprocher ?
Ma mère, si ce nom peut encor vous toucher,
S'il est vrai qu'en ces lieux ma honte soit jurée,
Ayez pitié des maux où vous m'avez livrée.
Précipitez *mes pas* dans la nuit du tombeau,
Mais ne m'unissez pas au fils de mon bourreau,
Au fils de l'inhumain qui me priva d'un père,
Qui le poursuit sur moi, sur mon malheureux frère.
Et de ma main encore il ose disposer !
Cet hymen, sans horreur, se peut-il proposer ?
Vous m'aimâtes ; pourquoi ne vous suis-je plus chère ?
Ah ! je ne vous hais point, et, malgré ma misère,
Malgré les pleurs amers dont j'arrose ces lieux,
Ce n'est que du tyran dont je me plains aux dieux.
Pour me faire oublier qu'on m'a ravi mon père,
Faites-moi souvenir que vous êtes ma mère.

(1) La grammaire exigeait ici le participe déclinable, *qui m'a faite* ?

Si Electre avait toujours parlé ce langage dans Crébillon, Voltaire se serait bien gardé de faire un *Oreste*.

On ne peut qu'applaudir à la manière dont il amène Oreste et son ami Pylade, qui ouvrent ensemble le second acte. Le naufrage les a jetés sur ces côtes, précisément le même jour qu'Egisthe et Clytemnestre y viennent pour solenniser leur fête odieuse. Il apporte la vengeance des dieux au milieu des triomphes du crime; mais eux-mêmes semblent d'abord s'opposer à l'exécution de leurs décrets : la tempête a détruit tout ce qu'on avait fait pour les remplir.

ORESTE.

Tout ce qu'a préparé ton amitié hardie,
Trésors, armes, soldats, a péri dans les mers.
. . . .
Je n'ai contre un tyran sur le trône affermi,
Dans ces lieux inconnus, qu'Oreste et mon ami.

L'auteur, qui voulait se conformer, autant qu'il était possible, au goût des anciens, dans un sujet qu'ils lui avaient fourni, a mis dans la bouche de Pylade et de Pammène la morale religieuse qui est le fond le plus ordinaire des chœurs grecs. Pylade répond ici :

C'est assez, et du ciel je reconnais l'ouvrage.
Il nous a tout ravi par ce cruel naufrage;
Il veut seul accomplir ses augustes desseins;
Pour ce grand sacrifice il ne veut que nos mains.
Tantôt de trente rois il arme la vengeance;
Tantôt, trompant la terre et frappant en silence,
Il veut, en signalant son pouvoir oublié,
N'armer que la nature et la seule amitié.

Ils n'ont sauvé du naufrage que l'urne qui contient les cendres de Plisthène, qu'Oreste a tué dans les bois d'Epidaure. Ils ont caché cette urne entre des rochers, et ils comptent s'en servir pour tromper Egisthe, en lui donnant les cendres de son fils pour celles d'Oreste. Ce jeune prince a d'autres moyens encore pour abuser son ennemi, l'épée et l'anneau d'Agamemnon, qui furent enlevés par les mêmes personnes qui sauvèrent Oreste dans son enfance, et le firent élever en Phocide. Ces armes, qui passaient d'une main dans l'autre, dans une même famille, et qui avaient quelque chose de sacré, sont des moyens familiers aux tragiques grecs, et pris dans les mœurs anciennes. La scène suivante offre la peinture la plus fidèle de ces mêmes mœurs : c'est un des mérites particuliers de cette tragédie, et ce n'est pas celui qui plaît le moins aux amateurs.

Oreste et Pylade ne savent encore où ils sont, ni quel chemin peut les conduire à la cour d'Egisthe.

Regarde ce palais, ce temple, cette tour,
Ce tombeau, ces cyprès, ce bois sombre et sauvage :
De deuil et *de* grandeur tout offre ici l'image.
Mais un mortel s'avance en ces lieux retirés,
Triste, levant au ciel des yeux désespérés.
Il paraît dans cet âge où l'humaine prudence
Sans doute a des malheurs la longue expérience.
Sur ton malheureux sort il pourra s'attendrir.

ORESTE.

Il gémit : tout mortel est donc né pour souffrir !

Ce vers pourrait ailleurs n'être qu'une réflexion triviale : dans la situation d'Oreste, il a de la vérité. Ce vieillard n'est autre que Pammène, qui vient pleurer sur la tombe de son ancien maître. Pylade s'adresse à lui :

O qui que vous soyez, tournez vers nous la vue :
La terre où je vous parle est *pour nous* inconnue.
Vous voyez deux amis et deux infortunés
A la fureur des flots long-temps abandonnés.
Ce lieu nous doit-il être ou funeste ou propice ?

PAMMÈNE.

Je sers ici les dieux, j'implore leur justice ;
J'exerce *en* leur présence, *en* ma simplicité,
Les respectables droits de l'hospitalité.
Daignez, sous l'humble toit qu'habite ma vieillesse,
Mépriser des grands rois la superbe richesse.
Venez ; les malheureux me sont toujours sacrés.

ORESTE.

Sage et *juste* habitant de ces bords ignorés,
Que des dieux, par nos mains, la puissance immortelle
De votre piété récompense le zèle.

Malgré quelques fautes de diction, c'est bien là l'esprit et le style de l'antiquité : on croit lire *l'Odyssée*, et les deux plus beaux vers sont imités de Virgile. Il s'y joint un autre mérite ; chaque question des deux amis et chaque réponse de Pammène, naturellement amenées par les circonstances, vont former une situation.

Quel asile est le vôtre ? et quelles sont vos lois ?
Quel souverain commande aux lieux où je vous vois ?

PAMMÈNE.

Egisthe règne ici ; je suis sous sa puissance.

ORESTE.

Egisthe ? Ciel ! ô crime ! ô terreur ! ô vengeance !

PYLADE (*à Oreste*).

Dans ce péril nouveau, gardez de vous trahir.

ORESTE.

Egisthe ! justes dieux ! celui qui fit périr....

PAMMÈNE.

Lui-même.

ORESTE.

Et Clytemnestre, après ce coup funeste....

PAMMÈNE.

Elle règne avec lui : l'univers sait le reste.

ORESTE.

Ce palais, ce tombeau....

PAMMÈNE.

Ce palais redouté
Est par Egisthe même en ce jour habité.
Mes yeux ont vu jadis s'élever cet ouvrage
Par une main plus digne et pour un autre usage.
Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
Est celui de mon roi, du grand Agamemnon.

ORESTE.

Ah ! c'en est trop : le ciel épuise mon courage.

PYLADE (*à Oreste*).

Dérobe-lui les pleurs qui baignent ton visage.

PAMMÈNE.

Etranger généreux, vous vous attendrissez ;
Vous voulez retenir les pleurs que vous versez.
Hélas ! qu'en liberté votre cœur se déploie ;
Plaignez le fils des dieux et le vainqueur de Troie.
Que des yeux étrangers pleurent au moins son sort,
Tandis que dans ces lieux on insulte à sa mort.

Oreste, de plus en plus ému, demande si Electre est dans Argos; on lui répond : *Elle est ici.* A ces mots, il n'est pas maître de son premier mouvement, il veut courir vers elle. Pylade, qui veille sur lui, le retient : il prie le vieillard de les conduire au temple voisin, où ils doivent rendre grâces aux dieux qui les ont sauvés du naufrage. Oreste, toujours plein des mêmes idées, moins prudent et plus sensible que Pylade, comme cela devait être, répond aussitôt :

Menez-nous à ce temple, à ce tombeau sacré,
Où repose un héros lâchement massacré.
Je dois à sa grande ombre un secret sacrifice.

PAMMÈNE.

Vous, Seigneur! ô destins! ô céleste justice!
Eh quoi! deux étrangers ont un dessein si beau!
Ils viennent de mon maître honorer le tombeau!
Hélas! le citoyen timidement fidèle,
N'oserait en ces lieux imiter ce saint zèle.
Dès qu'Egisthe paraît, la piété, Seigneur,
Tremble de se montrer, et rentre au fond du cœur.

J'ose attester ici tout ce qu'il y a d'hommes équitables et instruits : la magie des couleurs locales, qui est celle du poëte comme du peintre, ne nous a-t-elle pas transportés au milieu de la Grèce, au milieu des monumens de la famille des Atrides, de leurs infortunes, de leurs tombeaux, de leurs dieux? Ne s'imagine-t-on pas entendre un fragment d'Homère ou de Sophocle? Ne respire-t-on pas, pour ainsi dire, l'air de l'antiquité? Peut-on voir sans émotion toutes ces atteintes successives qui frappent l'âme sensible d'Oreste, les alarmes de son ami, la joie naïve de ce vieux serviteur d'Agamemnon, son attachement à ses maîtres et ses pieuses douleurs? Et c'est là ce qui a été si long-temps méconnu, ce qu'on a voulu tourner en ridicule! Et quand Voltaire disait, *c'est du Sophocle*, on répondait dérisoirement :

Excusez-nous, Monsieur, nous ne sommes pas Grecs.

Plus la justice a été long-temps attendue, plus il faut qu'elle soit complète. C'est aujourd'hui qu'il faut dire aux rieurs et aux plaisans : Non, certes, vous n'êtes pas *Grecs*. Mais les Français qui ont du goût et de l'esprit sont des Grecs à notre théâtre quand on y joue une tragédie du théâtre d'Athènes; et il n'y a que des *barbares* qui aient pu tolérer sur celui de Paris une *Iphianasse* et un *Itys*, et siffler le grand poëte qui nous rendait le génie de Sophocle, et qui l'embellissait. Cette belle scène n'est point dans Sophocle; mais il s'y serait reconnu, il l'aurait enviée, et il n'appartient qu'aux plus illustres modernes d'imiter les anciens de manière à les rendre jaloux.

A la vue d'Egisthe, qui survient avec Clytemnestre, Pammène fait retirer les deux étrangers; mais le tyran, qui les a tous deux aperçus, demande ce qu'ils sont.

PAMMÈNE.

Je connais leur malheur, et non pas leur naissance.
Je devais des secours à ces deux étrangers,
Jetés par la tempête à travers ces rochers.
S'ils ne me trompent point, la Grèce est leur patrie.

ÉGISTHE.

Répondez d'eux, Pammène : il y va de la vie.

CLYTEMNESTRE.

Eh quoi! deux malheureux, en ces lieux abordés,
D'un œil si soupçonneux seraient-ils regardés!

ÉGISTHE.

On murmure, on m'alarme, et tout me fait ombrage.

CLYTEMNESTRE.

Hélas ! depuis quinze ans c'est là notre partage.
Nous craignons les mortels autant que l'on nous craint;
Et c'est un des poisons dont mon cœur est atteint.

ÉGISTHE (*à Pammene*).

Allez, dis-je, et sachez quel lieu les a vus naître,
Pourquoi près du palais ils ont osé paraître,
De quel port ils partaient, et surtout quel dessein
Les guida sur ses mers dont je suis souverain.

Cette scène, par elle-même, semble peu de chose, et pourtant rien n'y est négligé : tout y est adapté avec soin aux moyens et aux caractères. Ces alarmes accusent un tyran, et les ordres qu'il donne à Pammène de prendre d'eux des informations si exactes, mettront naturellement ce vieillard à portée de reconnaître le fils de son roi, et de se concerter avec lui pour tromper Egisthe. Cette attention à lier tous les incidens l'un à l'autre, à ne laisser aucun vide dans l'action, contribue, plus qu'on ne le croit communément, à fonder la vraisemblance, donne à tout l'air de la vérité; et c'est une des parties de l'art aujourd'hui la plus généralement oubliée.

Clytemnestre, vos dieux ont gardé le silence,

dit Egisthe en insultant aux frayeurs religieuses de son épouse; il veut qu'elle s'en remette uniquement à lui du soin de leurs destinées communes. Il craint qu'un jour Electre, en concurrence avec son fils Plisthène, ne puisse lui disputer avec avantage le sceptre d'Argos. Il charge la reine de lui proposer l'hymen de Plisthène; mais il l'avertit que, dans le cas d'un refus, cette princesse altière doit s'attendre à des traitemens plus durs encore que tous ceux qu'elle a éprouvés jusque-là. Comme nous connaissons déjà le caractère d'Electre, et que le poëte n'a pas imaginé de la rendre amoureuse de Plisthène, une telle proposition, ordonnée par son tyran et faite par sa mère, annonce une scène orageuse. Vainement Clytemnestre y met toute l'adresse, toutes les insinuations dont elle est capable; vainement elle lui présente d'abord le passage de l'abaissement à la grandeur, l'héritage de Mycène et d'Argos : dès qu'elle s'est expliquée, dès qu'elle a nommé Plisthène, Electre est hors d'elle-même : et c'est ici un des endroits où Voltaire lui a conservé le plus fidèlement la hauteur et l'énergie qu'elle a dans Sophocle, mais en y mêlant toujours un genre de pathétique qu'elle n'a pas et qu'elle ne pouvait avoir dans la pièce grecque.

A quel oubli, grands dieux ! ose-t-on m'inviter !
Quel horrible avenir m'ose-t-on présenter ?
O sort ! ô derniers coups tombés sur ma famille !
Songez-vous aux héros dont Electre est la fille ?
Madame, osez-vous bien, par un crime nouveau,
Abandonner Electre au fils de son bourreau ?
Le sang d'Agamemnon, qui ? moi ? la sœur d'Oreste,
Electre au fils d'Egisthe, au neveu de Thyeste !
Ah ! rendez-moi mes fers ; rendez-moi tout l'affront
Dont la main des tyrans a fait rougir mon front.
Rendez-moi les horreurs de cette servitude
Dont j'ai fait une épreuve et si longue et si rude.
L'opprobre est mon partage; il convient à mon sort.
J'ai supporté la honte, et vu de près la mort.
Votre Egisthe cent fois m'en avait menacée;
Mais enfin c'est par vous qu'elle m'est annoncée.
Cette mort à mes sens inspire moins d'effroi

Que les horribles vœux qu'on exige de moi.
Allez, de cet affront je vois trop bien la cause;
Je vois quels nouveaux fers un lâche me propose.
Vous n'avez plus de fils; son assassin cruel
Craint les droits de ses sœurs au trône paternel.
Il veut forcer mes mains à seconder sa rage,
Assurer à Plisthène un sanglant héritage,
Joindre un droit légitime aux droits des assassins,
Et m'unir aux forfaits par les nœuds les plus saints.
Ah! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les éteigne;
Qu'il achève à vos yeux de déchirer mon sein;
Et si ce n'est assez, prêtez-lui votre main;
Frappez, joignez Electre à son malheureux frère;
Frappez, dis-je, à vos coups je connaîtrai ma mère.

Crébillon demandait comment on pouvait faire pour se passer d'épisodes dans un sujet aussi simple que celui d'*Electre* : c'est en donnant à la fille d'Agamemnon cette force de sentimens, cette éloquence de l'âme, et en la soutenant pendant cinq actes; c'est en puisant toutes ses ressources dans la nature; et pour peu qu'on se mette un moment dans la situation d'Electre, ne sent-on pas que c'est là le langage qu'elle doit tenir? A cette violente apostrophe, Clytemnestre, vivement offensée, reprend toute la fierté qui lui est naturelle.

J'ai prié, j'ai puni, j'ai pardonné sans fruit:
Va, j'abandonne Electre au malheur qui la suit.
Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine;
Le sang d'Agamemnon n'a de droit qu'à ma haine.
C'est trop flatter la tienne, et de ma faible main
Caresser le serpent qui déchire mon sein.
Pleure, tonne, gémis, j'y suis indifférente.
Je ne verrai dans toi qu'une esclave imprudente,
Flottante entre la plainte et la témérité,
Sous la puissante main de son maître irrité.
Je t'aimai malgré toi : l'aveu m'en est bien triste;
Je ne suis plus pour toi que la femme d'Egisthe;
Je ne suis plus ta mère, et toi seule as rompu
Ces nœuds infortunés de ce cœur combattu,
Ces nœuds qu'en frémissant réclamait la nature,
Que ma fille déteste, et qu'il faut que j'abjure.

Il est naturel d'opposer la violence à la violence, et c'est ainsi que doit parler une femme, une reine, une mère frappée par sa fille dans l'endroit le plus sensible. Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est qu'à travers ses emportemens, on voit toujours en elle le besoin d'être aimée de ses enfans. C'est là ce qui la rend intéressante autant qu'elle peut l'être; c'est là ce qui justifiera sa conduite à nos yeux, lorsque nous la verrons céder aux instances et aux larmes d'Electre prosternée à ses pieds, et consentir à prendre la défense d'Oreste livré au pouvoir d'Egisthe. Ces retours de sensibilité, après les éclats de la colère, sont la fidèle image de la nature et le véritable esprit de la tragédie.

Que le monologue qui suit est loin de ces grands morceaux d'apprêt qui nous ont glacés dans Crébillon! Electre, toujours préoccupée de l'idée douloureuse de la mort de son frère, dont elle croit voir une preuve dans la proposition qu'on lui a faite, se parle ainsi à elle-même :

Hélas! j'en ai trop dit : ce cœur plein d'amertume
Répandait malgré lui le fiel qui le consume.
Je m'emporte, il est vrai; mais ne m'a-t-elle pas

D'Oreste en ses discours annoncé le trépas?
On offre sa dépouille à sa sœur désolée!
De ces lieux tout sanglans la nature exilée,
Et qui ne laisse ici qu'un nom qui fait horreur,
Se renfermait pour lui toute entière en mon cœur.
S'il n'est plus, si ma mère à ce point m'a trahie,
A quoi bon ménager ma plus grande ennemie?
Pourquoi? Pour obtenir de ses tristes faveurs
De ramper dans la cour de mes persécuteurs?
Pour lever en tremblant, aux dieux qui me trahissent
Ces languissantes mains que mes chaînes flétrissent?
Pour voir avec des yeux de larmes obscurcis,
Dans le lit de mon père, et sur son trône assis,
Ce monstre, ce tyran, ce ravisseur funeste,
Qui m'ôte encor ma mère et me prive d'Oreste?

Voilà comme on parle au cœur en vers harmonieux.

J'ai cité un assez beau morceau de l'*Electre*, où elle parle des offrandes qu'elle a vues sur le tombeau d'Agamemnon; mais il est dans un monologue qui ouvre le quatrième acte, et que rien n'amène; elle raconte au spectateur, à qui l'on ne doit jamais raconter. Voltaire a bien fait un autre usage de cette idée de Sophocle. Clytemnestre a laissé sa fille dans les plus tristes pensées; Iphise accourt dans un transport de joie; et voilà un contraste et une situation dont le dialogue achève la beauté.

IPHISE.
Chère Electre, appaisez ces cris de la douleur.
ÉLECTRE.
Moi!
IPHISE.
Partagez ma joie.
ÉLECTRE.
Au comble du malheur,
Quelle funeste joie à nos cœurs étrangère!
IPHISE.
Espérons.
ÉLECTRE.
Non, pleurez; si j'en crois une mère,
Oreste est mort, Iphise.
IPHISE.
Ah! si j'en crois mes yeux,
Oreste vit encore, Oreste est dans ces lieux.
ÉLECTRE.
Grands dieux! Oreste! lui! serait-il bien possible?
Ah! gardez d'abuser une âme trop sensible.
Oreste? dites-vous.
IPHISE.
Oui.
ÉLECTRE.
D'un songe flatteur
Ne me présentez pas la dangereuse erreur.
Oreste!.... Poursuivez.... Je succombe à l'atteinte
Des mouvemens confus d'espérance et de crainte.
IPHISE.
Ma sœur, deux inconnus, qu'à travers mille morts
La main d'un dieu sans doute a jetés sur ces bords,
Recueillis par les soins du fidèle Pammène...
L'un des deux....
ÉLECTRE.
Je me meurs, et me soutiens à peine...
L'un des deux....

IPHISE.

Je l'ai vu : quel feu brille en ses yeux!
Il avait l'air, le port, le front des demi-dieux :
Tel qu'on peint le héros qui triompha de Troie,
La même majesté sur son front se déploie.
A mes avides yeux, soigneux de *s'arracher*,
Chez Pammène en secret il semble se cacher.
Interdite, et le cœur tout plein de son image,
J'ai couru vous chercher sur ce triste rivage,
Sous ces sombres cyprès, dans ce temple éloigné,
Enfin vers ce tombeau de nos larmes baigné.
Je l'ai vu ce tombeau, couronné de guirlandes,
De l'eau sainte arrosé, couvert encor d'offrandes;
Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
Tels que ceux du héros dont mes sens sont frappés;
Une épée, et c'est là ma plus ferme espérance,
C'est le signe éclatant du jour de la vengeance.
Eh quel autre qu'un fils, qu'un frère, qu'un héros,
Suscité par les dieux pour le salut d'Argos,
Aurait osé braver ce tyran redoutable?
C'est Oreste, sans doute; il en est seul capable:
C'est lui, le ciel l'envoie; il m'en daigne avertir;
C'est l'éclair qui paraît, la foudre va partir.

ÉLECTRE.

Je vous crois; j'attends tout; mais n'est-ce point un piége
Que tend de mon tyran la fourbe sacrilége?
Allons, de mon bonheur il me faut assurer.
Ces étrangers..... courons mon cœur va m'éclairer.

IPHISE.

Pammène m'avertit, Pammène nous conjure
De ne point approcher de sa retraite obscure.
Il y va de ses jours.

ÉLECTRE.

Ah! que m'avez-vous dit?
Non, vous êtes trompée, et le ciel nous trahit.
Mon frere, après seize ans, rendu dans sa patrie,
Eût volé dans les bras qui sauvèrent sa vie;
Il eût porté la joie à ce cœur désolé :
Loin de vous fuir, Iphise, il vous aurait parlé.
Ce fer vous rassurait, et j'en suis alarmée.
Une mère cruelle est trop bien informée.
J'ai cru voir, et j'ai vu dans ses yeux interdits
Le barbare plaisir d'avoir perdu son fils.
N'importe, je conserve un reste d'espérance;
Ne m'abandonnez pas, ô dieux de la vengeance!
Pammène à mes transports pourra-t-il résister?
Il faut qu'il parle, allons; rien ne peut m'arrêter.

Que toute cette scène est bien dialoguée! Comme ces interruptions continuelles, ces phrases entrecoupées et suspendues, peignent fidèlement le trouble et les secousses d'une âme bouleversée! Ce ne sont pas là de ces phrases où l'auteur s'arrête sans raison, de ces points inutiles qui viennent au secours du poëte quand il ne sait plus que dire; ce sont les accens de la nature. Il semble que, dans la même situation, on parlerait avec le même désordre; et ce désordre n'ôte rien à l'élégance, et l'élégance n'ôte rien à la vérité. C'est là vraiment la magie dramatique, qu'en cette partie les modernes ont portée beaucoup plus loin que les anciens.

Electre, qui ne peut deviner la défense que les dieux ont faite à Oreste, doit penser en effet ce qu'elle dit ici. Mais quel talent ne fallait-il pas pour

tirer tant de beautés d'un moyen qui par lui-même est si peu de chose? Le fond de cette scène est dans Sophocle; elle a fourni à Crébillon quelques vers heureux. Voyez ce que Voltaire en a fait, cette succession de mouvemens si variée, si vraie, si rapide! toutes ces émotions qui deviennent les nôtres, ce mélange d'espoir et de terreur, cette vivacité, cette vérité de dialogue, tout le feu qui anime cette scène! J'ai cité beaucoup; je citerai encore: c'est la seule manière de louer un ouvrage moins connu, moins apprécié que les autres, parce qu'il a été moins souvent représenté, et je cède au plaisir le plus doux, celui de l'admiration, et au premier de tous les devoirs, celui de rendre justice.

Electre finit cependant par se rendre aux remontrances de sa sœur, et partage ses espérances; elle termine l'acte par ce vers:

Ah! si vous me trompez, vous m'arrachez la vie;

vers qui nous prépare à la pitié qu'elle nous inspirera quand elle se croira sûre de la mort de ce même frère dont on lui fait espérer le retour et la présence.

Au troisième acte, Oreste raconte à Pylade qu'il a vu dans le tombeau d'Agamemnon deux femmes qui se sont présentées à lui sous un aspect bien différent.

J'étais dans ce tombeau lorsque ton œil fidèle
Veillait sur ces dépôts confiés à ton zèle.
J'appelais en secret ces mânes indignés;
Je leur offrais mes dons, de mes larmes baignés.
Une femme, vers moi courant désespérée,
Avec des cris affreux dans la tombe est entrée,
Comme si, dans ces lieux qu'habite la terreur,
Elle eût fui sous les coups de quelque dieu vengeur.
Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée*;
Elle a voulu parler, sa voix s'est arrêtée.
J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'*enfer*
Sortir entre elle et moi de l'abîme *entr'ouvert*.
Leurs serpens, leurs flambeaux, leur voix sombre et terrible
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,
Une fureur atroce; et je sentajs ma main
Se lever malgré moi, prête à percer son sein.
Ma raison s'*enfuyait* de mon âme éperdue.
Cette femme en tremblant s'est soustraite à ma vue,
Sans s'adresser aux dieux et sans les honorer:
Elle semblait les craindre, et non les adorer.
Plus loin, versant des pleurs, une fille timide,
Sur la tombe et sur moi fixant un œil avide,
D'Oreste en gémissant a prononcé le nom.

Il y a dans ce court récit de beaux vers; il y en a peu de mauvais; mais ce n'est point un ornement inutile et déplacé. L'égarement d'Oreste à la vue de sa mère, et les Furies qui paraissent entre elle et lui, la fureur involontaire qui le saisit, servent à nous le montrer de loin comme le ministre aveugle de la vengeance céleste. Il demande à Pammène qui sont ces deux femmes, et il apprend que l'une est sa mère, et l'autre sa sœur Iphise. Pammène lui rappelle les ordres desdieux, qui lui défendent de se faire connaître:

N'oubliez point ces dieux, dont le secours sensible
Vous a rendu la vie au milieu du trépas.
Contre leurs volontés si vous faites un pas,
Ce moment vous dévoue à leur haine fatale.
Tremblez, malheureux fils d'Atrée et de Tantale,
Tremblez de voir sur vous, en ces lieux détestés,
Tomber tous les fléaux du sang dont vous sortez!

Nouvelle préparation du dénoûment, justifié par la désobéissance d'Oreste, d'après les idées religieuses des anciens, qui doivent dominer dans un sujet mythologique.

Pammène quitte Oreste et Pylade pour se rendre auprès d'Egisthe, et lui annoncer que l'un de ces deux étrangers l'a délivré de son ennemi. Un esclave porte l'urne qui doit le tromper; Electre paraît avec Iphise dans l'enfoncement. Elle a déjà vu Pammène dans l'intervalle du deuxième au troisième acte, et il a eu soin de faire évanouir toutes les espérances qu'Iphise lui avait données. Iphise lui montre ces deux étrangers :

L'un d'eux est ce héros dont les traits m'ont frappée.

ÉLECTRE.

Hélas! ainsi que vous, j'aurais été trompée.

C'est ici la scène douloureuse et terrible, imaginée par Sophocle et perfectionnée par Voltaire. Dans le poète grec, Electre croit tenir les cendres de son frère, et leur adresse les plaintes les plus touchantes; mais elle croit seulement qu'il a péri dans les jeux olympiques, et sa méprise et ses regrets font toute la situation. Ici Oreste est forcé de lui laisser croire qu'elle a devant les yeux le meurtrier de son frère, en même tems qu'elle embrasse ses tristes restes. La situation est double, et n'est pas moins violente pour le frère que pour la sœur; elle est dignement remplie par le poëte, et le style est d'un pathétique déchirant. Mais il faut voir cette scène au théâtre; il faut y entendre les sanglots et les gémissemens d'Electre; il faut voir cette infortunée princesse se ressaisir avec une violence désespérée de ces cendres qu'on veut lui arracher par pitié, retomber à demi-morte sur les marches du tombeau de son père, et pressant dans ses bras cette urne trompeuse, se rassasier du plaisir funeste de la couvrir de larmes et de baisers. Elle s'étonne de la compassion qu'Oreste ne peut cacher, et de l'impression qu'il fait sur elle :

Non, fatal étranger, je ne rendrai jamais
Ces douloureux présens que ta pitié m'a faits
C'est Oreste, c'est lui : vois sa sœur expirante
L'embrasser en mourant de sa main défaillante.

Et Oreste est là! il est témoin de ce spectacle! Si ce n'est pas là de la tragédie, où est-elle? Les beautés succèdent aux beautés; Oreste ne peut pas résister long-temps à des angoisses si déchirantes; il est prêt à se trahir. Arrive Egisthe, tout plein de la fausse joie que lui a donnée le récit de Pammène; Pammène et Clytemnestre le suivent; tous les personnages sont sur la scène, et le sujet y est tout entier. Que l'on songe combien Egisthe doit se croire sûr de son bonheur en voyant Electre dans un état de mort, étendue sur les marches du tombeau, et cette urne dans les mains : est-il possible qu'il n'y soit pas trompé? Ainsi la grandeur des effets ajoute à la vraisemblance, ailleurs si souvent forcée quand il s'agit d'abuser un tyran; ainsi Electre, Clytemnestre, Oreste, Egisthe, éprouvent tous en même temps des impressions différentes produites par la même cause, sans que le spectateur puisse se dire que rien de ce qu'il voit a pu se passer autrement : c'est la perfection. Egisthe s'écrie dans sa joie insultante et féroce :

Qu'on ôte de ses mains ces dépouilles d'Oreste.

ÉLECTRE.

Barbare, arrache-moi le seul bien qui me reste.
Tigre, avec cette cendre arrache-moi le cœur.
Joins le père aux enfans, joins le frère à la sœur.
Monstre heureux, à tes pieds vois toutes tes victimes,
Jouis de ton bonheur, jouis de tous tes crimes.
Contemplez avec lui des spectacles si doux,
Mère trop inhumaine! ils sont dignes de vous.

Iphise emmène sa malheureuse sœur, et la scène suivante, où Egisthe et Clytemnestre demeurent avec Oreste et Pylade, offre encore une nouvelle situation aussi bien entendue, aussi bien soutenue que tout ce qui a précédé. Ces scènes où un personnage paraît sous un nom supposé sont d'un effet théâtral, mais d'une exécution difficile. Il faut une mesure bien juste pour que celui qui se cache ne dise rien qui ne convienne à son caractère, en même temps qu'il ne dit rien qui puisse le trahir. Ce langage à double entente, qui doit être clair pour le spectateur sans être compris des autres personnages, est un effort de l'art : je n'en citerai qu'un seul exemple. Egisthe veut connaître celui qui lui a rendu un si important service ; il s'informe de sa naissance et de son nom.

ORESTE.

Mon nom n'est point connu..... Seigneur, il pourra l'être.
Mon père aux champs troyens a signalé son bras
Aux yeux de tous ces rois vengeurs de Ménélas.
Il périt dans ces temps de malheurs et de gloire
Qui des Grecs triomphans ont suivi la victoire.
Ma mère m'abandonne, et je suis sans secours ;
Des ennemis cruels ont poursuivi mes jours ;
Cet ami me tient lieu de fortune et de père.
J'ai recherché l'honneur et bravé la misère.
Seigneur, tel est mon sort.

Il ne dit pas un mot qui ne soit vrai, pas un qui ne porte coup, et pas un dont Egisthe ni Clytemnestre puissent comprendre le véritable sens. Mais Voltaire a voulu aller plus loin ; il a voulu se jeter dans un de ces embarras où nous aimons à voir le poëte dramatique, pourvu qu'il sache en sortir. Vous vous rappelez que Clytemnestre, comme entraînée par une force supérieure dans la tombe de l'époux dont elle doit bientôt satisfaire les mânes, y a vu Oreste que la piété filiale y conduisait. Elle a été frappée de son aspect, et, lorsqu'elle le revoit devant Egisthe, elle éprouve un saisissement involontaire ; elle ne peut soutenir la vue du meurtrier de son fils.

Qu'il s'écarte, Seigneur,
Son aspect me remplit d'épouvante et d'horreur.
C'est lui que j'ai trouvé dans la demeure sombre
Où d'un roi malheureux repose la grande ombre !
Les déités du Styx marchaient à ses côtés.

Un fait de cette nature ne peut pas échapper aux soupçons d'Egisthe ; et l'on ne peut s'empêcher de frémir pour Oreste lorsque le tyran lui dit :

Qui ? vous ? Qu'osiez-vous faire en ces lieux écartés ?

La question est embarrassante, et il n'est pas aisé de prévoir la réponse ; la connaissance des mœurs anciennes l'a fournie au poëte.

ORESTE.

J'allais, comme la reine, implorer la clémence
De ces mânes sanglans qui demandent vengeance.
Le sang qu'on a versé doit s'expier, Seigneur.

Il n'y a rien à répliquer. Egisthe était élevé dans la religion de son pays, et savait que tout meurtre, même légitime, demandait une expiation pour détourner la vengeance des mânes. Il était donc juste que celui qui avait tué le fils cherchât à appaiser l'ombre du père. Mais ce n'est pas le seul mérite de cette réponse. Combien ce vers, qui semble n'énoncer qu'une vérité générale et reconnue,

Le sang qu'on a versé doit s'expier, Seigneur,

parle d'une manière terrible à la conscience du tyran, sans qu'il puisse ni

qu'il ose s'en plaindre! Ce vers, qui est la justification de celui qui le prononce, est en même temps la condamnation de celui qui l'entend, et la prédiction du sort qu'il doit attendre.

Egisthe met au nombre des récompenses qu'il destine au meurtrier d'Oreste Electre elle-même, qu'il lui donne à titre d'esclave, et il demande qu'on lui remette l'urne. Oreste lui répond dans son langage toujours équivoque et toujours vrai :

J'accepte vos présens : cette cendre est à vous.

Mais l'auteur est attentif à faire substituer le contraste qu'il a établi entre Egisthe et Clytemnestre, et à la conduire par degrés à ce que nous verrons d'elle dans les actes suivans; elle est révoltée de cette barbarie outrageante :

Non, c'est pousser trop loin la haine et la vengeance.
Qu'il parte, qu'il emporte une autre récompense.
Vous-même, croyez-moi, quittons ces tristes bords,
Qui n'offrent à mes yeux que les cendres des morts.
Osons-nous préparer ce festin sanguinaire
Entre l'urne du fils et la tombe du père?
Osons-nous appeler à nos solennités
Les dieux de ma famille à qui vous insultez,
Et livrer, dans les jeux d'une pompe funeste,
Le sang de Clytemnestre au meurtrier d'Oreste?
Non, trop d'horreur ici s'obstine à me troubler;
Quand je connais la crainte, Egisthe peut trembler.
Ce meurtrier m'accable, et je sens que sa vue
A porté dans mon cœur un poison qui me tue.
Je cède, et je voudrais dans ce mortel effroi,
Me cacher à la terre, et, s'il se peut, à moi.

Elle sort. Egisthe engage les deux étrangers à faire peu d'attention à ce premier mouvement de la nature, qui doit bientôt céder à l'intérêt. Il les invite à prendre part aux fêtes qu'il prépare; mais il ordonne en même temps qu'on aille à Epidaure chercher Plisthène, dont il attend la confirmation de tout ce qu'on vient de leur apprendre. Il sort, et après une scène fort courte entre les deux amis, Pammène épouvanté vient lui annoncer qu'un courrier arrivé d'Epidaure à l'instant même apporte la nouvelle de la mort de Plisthène. Ainsi à peine Oreste a-t-il joui un moment de l'erreur d'Egisthe, qu'il le voit détrompé, et qu'il se trouve lui-même dans le plus pressant danger. Comme toute cette action marche toujours par les ressorts les plus simples, et mène toujours avec elle la terreur et la pitié! Que de ressources l'auteur a trouvées dans ce sujet, où tous les autres imitateurs n'ont cru pouvoir se sauver que par des épisodes!

Ces trois premiers actes, à l'exception de quelques fautes de versification, me semblent parfaits dans toutes les parties; et si les deux derniers étaient partout de la même force, *Oreste* pourrait être mis à côté de *Mérope* et parmi les tragédies du premier ordre. Mais les deux derniers, quoiqu'il y ait encore de grandes beautés, quoique le rôle d'Electre y soit toujours soutenu, et que celui de Clytemnestre soit au-dessus de ce qu'il a été jusqu'ici, n'ont pas en général une marche si sûre, et faiblissent dans des endroits importans. Oreste, au commencement du quatrième, est surpris et alarmé: le fer qu'il avait consacré sur la tombe de son père a été enlevé; il craint d'être prévenu par Egisthe; il veut précipiter son entreprise; mais Pylade lui représente qu'il faut attendre Pammène, qui dans ce même moment tâche de rassembler et de soulever les anciens serviteurs d'Agamemnon, cachés et dispersés dans les retraites voisines de son tombeau. Pylade exhorte surtout Oreste à fuir la présence d'Electre; tous

deux conviennent de se trouver au même lieu dès que Pammène aura réuni ceux qui doivent le seconder. Il éloigne son ami en voyant paraître Electre; il conseille à celle-ci de ne pas se livrer au désespoir et d'attendre tout des dieux, et il la quitte. C'est elle qui s'est saisie du poignard déposé sur le tombeau; elle ne médite rien moins que d'en percer celui qu'elle prend pour le meurtrier de son frère; Iphise veut en douter encore.

Est-il bien vrai qu'Oreste ait péri de sa main?
J'avais cru voir en lui le cœur le plus humain.
Il partageait ici notre douleur amère;
Je l'ai vu révérer la cendre de mon père.

ÉLECTRE.

Ma mère *en fait autant*: les coupables mortels
Se baignent dans le sang, et tremblent aux autels:
Il passent sans rougir du crime au sacrifice.
Est-ce ainsi que des dieux on trompe la justice!
Il ne trompera pas mon courage irrité.
Quoi! de ce meurtre affreux ne s'est-il pas vanté?
Égisthe au meurtrier ne m'a-t-il pas donnée?
Ne suis-je pas enfin la preuve infortunée,
La victime, le prix de ces noirs attentats
Dont vous osez douter quand je meurs dans vos bras,
Quand Oreste au tombeau m'appèle avec son père?
Ma sœur, ah! si jamais Electre vous fut chère,
Ayez du moins pitié de mon dernier moment;
Il faut qu'il soit terrible, il faut qu'il soit sanglant.
Allez, informez-vous de ce que fait Pammène,
Et si le meurtrier n'est point avec la reine.
La cruelle a, dit-on, flatté mes ennemis;
Tranquille, elle a reçu l'assassin de son fils.
On l'a vu partager (et ce crime est croyable)
De son indigne époux la joie impitoyable.
Une mère! ah! grands dieux!.. ah! je veux de ma main,
A ses yeux, dans ses bras immoler l'assassin.
Je le veux.

La timide Iphise s'efforce de la calmer, et la conjure de ne rien entreprendre avant qu'elle ait revu Pammène. Suit un monologue d'Electre, d'un style faible et déclamatoire.

Euménides, venez, soyez ici mes dieux;
Vous connaissez trop bien ces détestables lieux,
Ce palais plus rempli de malheurs et de crimes
Que vos gouffres profonds regorgeant de victimes.
Filles de la vengeance, armez-vous, armez-moi;
Venez avec la mort, qui marche avec l'effroi.
Que vos fers, vos flambeaux, vos glaives étincellent;
Oreste, Agamemnon, Electre, vous appellent.

Quand on parle aux Furies, ce doit être en vers d'une couleur plus forte et plus sombre. Crébillon, il faut l'avouer, a ici l'avantage: il est comme sur son terrain quand il est avec l'Enfer, les Ombres et les Furies. Oreste reparait d'un côté du théâtre, sans voir Electre qui l'observe de l'autre, et qui épie le moment de le frapper. Il arrête aisément sa main faible et furieuse:

Hélas! qu'alliez-vous faire?

ELECTRE.

J'allais verser ton sang, j'allais venger mon frère.

ORESTE.

Le venger! et sur qui?

La reconnaissance ne tarde pas à s'achever; elle peut donner lieu à quel-

ques observations. D'abord il n'est pas naturel qu'Oreste, qui n'a quitté le lieu de la scène que pour éviter Electre, y revienne sitôt sans nécessité, et qu'en y revenant il n'aperçoive pas sa sœur. Il y a ici quelques *à parte* qui durent trop long-temps, et Oreste a trop l'air de ne vouloir pas apercevoir Electre. Mais le plus grand défaut de cette situation, c'est qu'elle n'est évidemment qu'une copie de celle de Mérope, et une copie très-inférieure. Le péril du jeune Egisthe est réel : il est enchaîné et sans défense. et Mérope désespérée est résolue à porter le coup fatal qu'il ne peut détourner, si Narbas n'arrive pas. Ici l'on ne peut pas croire Oreste en danger ; il lui est trop facile de désarmer le bras d'une femme égarée. Aussi ce coup de théâtre, qui dans *Mérope* est d'un si grand effet, n'en produit aucun dans *Oreste*, et celui même de la reconnaissance est médiocre : on doit convenir qu'elle n'est ni assez bien amenée, ni assez pathétique. Voltaire s'était épuisé sur les situations de ce genre dans *Sémiramis* et dans *Mérope*, et la reconnaissance est certainement plus touchante et mieux exécutée dans Crébillon. Mais, dans le reste de cet acte, Voltaire reprend ses avantages ; à peine Oreste a-t-il reconnu sa sœur, qu'Egisthe le fait arrêter avec Pylade, et tous deux sont mis dans les fers. Le danger se trouve au comble ; et c'est ce qu'on ne voit ni dans Crébillon ni dans Sophocle. Aucun des deux n'a songé à mettre Oreste en péril, et chez eux il achève son entreprise sans qu'on ait jamais tremblé pour lui. Cette scène, qui fait naître la terreur, est suivie d'une scène très-intéressante entre Electre et sa mère. Elle se jette aux genoux de Clytemnestre :

Ah ! daignez m'écouter ; et si vous êtes mère,
Si j'ose rappeler vos premiers sentimens,
Pardonnez pour jamais mes vains emportemens,
D'une douleur sans borne effet inévitable.
Hélas ! dans les tourmens la plainte est excusable.
Pour ces deux étrangers laissez-vous attendrir.
Peut-être que dans eux le ciel vous daigne offrir
La seule occasion d'expier des offenses
Dont vous avez tant craint les terribles vengeances ;
Peut-être en les sauvant tout peut se réparer.

CLYTEMNESTRE.

Quel intérêt pour eux vous peut donc inspirer ?

ÉLECTRE.

Vous voyez que les dieux ont respecté leur vie ;
Ils les ont arrachés à la mer en furie ;
Le ciel vous les confie et vous répondez d'eux.
L'un d'eux.... si vous saviez !.... tous deux sont malheureux.
Sommes-nous dans Argos ou bien dans la Tauride,
Où de meurtres sacrés une prêtresse avide
Du sang des étrangers fait fumer son autel ?
Eh bien ! pour les ravir tous deux au coup mortel,
Que faut-il ? Ordonnez, j'épouserai Plisthène ;
Parlez, j'embrasserai cette effroyable chaîne :
Ma mort suivra l'hymen, mais je veux l'achever.
J'obéis, j'y consens.

CLYTEMNESTRE.

Voulez-vous me braver ?
Ou bien ignorez-vous qu'une main ennemie
Du malheureux Plisthène a terminé la vie ?

ÉLECTRE

Quoi donc ! le ciel est juste ! Egisthe perd un fils.

CLYTEMNESTRE.

De joie à ce discours je vois vos sens saisis.

ÉLECTRE.

Ah ! dans le désespoir où mon âme se nóie,
Mon cœur ne peut goûter une funeste joie.
Non, je n'insulte point au sort d'un malheureux ;
Et le sang innocent n'est pas ce que je veux.
Sauvez ces étrangers ! mon âme intimidée
Ne voit point d'autre objet et n'a point d'autre idée.

CLYTEMNESTRE.

Va, je t'entends trop bien : tu m'as trop confirmé
Les soupçons dont Égisthe était tant alarmé.
Ta bouche est de mon sort l'interprète funeste :
Tu n'en as que trop dit, l'un des deux est Oreste.

ELECTRE.

Eh bien ! s'il était vrai ?

Ce mouvement si prompt et si juste est encore au-dessus du précédent ; il est sublime de vérité. Toutes les raisons possibles le justifient ; Electre ne peut pas supposer qu'une mère abandonne son fils à la mort, et Oreste n'a d'autre défense que sa mère. Elle paraît d'abord hésiter ; Electre s'écrie :

Il est mort, c'en est fait, puisque vous balancez.

CLYTEMNESTRE.

Je ne balance point : va, ta fureur nouvelle
Ne peut même affaiblir ma bonté maternelle.
Je le prends sous ma garde ; il pourra m'en punir.....
Son nom seul me prépare un cruel avenir....
N'importe.... je suis mère, il suffit : inhumaine,
J'aime encor mes enfans.... tu peux garder ta haine

ÉLECTRE.

Non, Madame, à jamais je suis à vos genoux.
Ciel, enfin tes faveurs égalent ton courroux,
Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver mon frère,
Et pour comble de biens tu m'as rendu ma mère !

La fin de cet acte est belle ; mais ne saurait tout-à-fait compenser, surtout au théâtre, ce que les scènes précédentes ont laissé à désirer pour l'action et l'effet, deux choses si capitales dans les derniers actes d'une pièce.

Au cinquième, Electre avec Iphise est en proie aux plus vives inquiétudes. Elle ne sait si la reine aura assez de force ou assez de pouvoir pour sauver son fils. Iphise lui apprend du moins que Clytemnestre a jusqu'ici suspendu le coup mortel et retenu la fureur d'Égisthe, qui n'est pas encore sûr que celui qu'il tient en sa puissance soit Oreste ; que Pammène excite de tous côtés ses amis à défendre le fils de leur roi :

J'ai vu de vieux soldats qui servaient sous le père,
S'attendrir sur le fils et frémir de colère,
Tant au cœur des humains la justice et les lois,
Même aux plus endurcis, font entendre leur voix.

Ces vers commencent à faire entrevoir la révolution qui va suivre.

Egisthe parait avec Clytemnestre :

Qu'on saisisse Pammène, et qu'il soit confronté
Avec ces étrangers destinés au supplice.
Il est leur confident, leur ami, leur complice.
Dans quel piége effroyable ils allaient me jeter !
L'un des deux est Oreste, en pouvez-vous douter ?

Il reproche à Clytemnestre l'intérêt qu'elle prend aux jours de son ennemi ; elle y persiste avec fermeté.

Oui, j'obtiendrai sa grâce, en dussé-je périr.

L'inexorable Égisthe appelle ses soldats; Clytemnestre se jette au-devant d'eux, et Iphise tremblante tombe aux genoux du tyran.

Avec moi, chère Electrè, embrassez ses genoux.
Votre audace nous perd.

ÉLECTRE.

Où me réduisez-vous?
Quel affront pour Oreste, et quel excès de honte!
Elle me fait horreur.... Eh bien! je la surmonte.
Eh bien! j'ai donc connu la bassesse et l'effroi!
Je fais ce que jamais je n'aurais fait pour moi.

Elle commence un mouvement de supplication que l'inflexibilité de son caractère et son horreur pour Egisthe ne lui permettent pas d'achever, et dans la prière qu'il lui adresse, elle est encore Electre plus que jamais.

Cruel, si ton courroux peut épargner mon frère
(Je ne puis oublier le meurtre de mon père),
Mais je pourrais du moins, muette à ton aspect,
Me forcer au silence, et peut-être au respect.
Que je demeure esclave et que mon frère vive.

ÉGISTHE.

Je vais frapper ton frère, et tu vivras captive.
Ma vengeance est entière : au bord de son cercueil,
Je te vois sans effet abaisser ton orgueil.

C'est ici que Clytemnestre éclate : et ce qui suit est peut-être ce qu'il y a de plus véritablement admirable dans cet ouvrage; c'est au moins ce qu'il y a de plus original.

Egisthe, c'en est trop; c'est trop braver peut-être,
Et la veuve, et le sang du roi qui fut ton maître.
Je défendrai mon fils, et, malgré tes fureurs,
Tu trouveras sa mère encor plus que ses sœurs.
Que veux-tu? Ta grandeur que rien ne peut détruire,
Oreste en ta puissance, et qui ne peut te nuire;
Electre enfin soumise, et prête à te servir;
Iphise à tes genoux, rien ne peut te fléchir!
Va, de tes cruautés je fus assez complice :
Je t'ai fait en ces lieux un trop grand sacrifice.
Faut-il, pour t'affermir dans ce funeste rang,
T'abandonner encor le plus pur de mon sang?
N'aurai-je donc jamais qu'un époux parricide?
L'un massacre ma fille aux campagnes d'Aulide,
L'autre m'arrache un fils et l'égorge à mes yeux,
Sur la cendre du père, à l'aspect de ses dieux.
Tombe avec moi plutôt ce fatal diadème,
Odieux à la Grèce et pesant à moi-même!
Je t'aimai, tu le sais; c'est un de mes forfaits,
Et le crime subsiste ainsi que mes bienfaits.
Mais enfin de mon sang mes mains seront avares;
Je l'ai trop prodigué pour des époux barbares.
J'arrêterai ton bras levé pour le verser.
Tremble, tu me connais.... tremble de m'offenser.
Nos nœuds me sont sacrés, et ta grandeur m'est chère;
Mais Oreste est mon fils : arrête, et crains sa mère.

Cela est neuf dans le sujet, je l'ai déjà observé, et pourtant il n'y a rien qui ne soit dans la nature, et qui ne soit suffisamment motivé par tout ce que nous avons vu auparavant. Mais quoi de plus tragique, de plus théâtral que de voir celle qui a été une épouse si coupable être une mère si sensible et si courageuse, et déployer en faveur de la nature cette même

gie qu'elle a montrée dans le crime? Je ne parle pas de la beauté de ersification : le triomphe du poëte, dans de pareils momens, est de se oublier; et je ne m'arrête qu'aux vers qui semblent ne plus apparte- son art et sortir de l'âme du personnage, à des traits tels que ceux-*tremble, tu me connais*.... Ce mot doit faire frémir Egisthe, qui sait ix que personne de quoi Clytemnestre est capable. Ce mot est aussi ernier qui lui échappe : on sent tout ce qu'il doit lui coûter à elle-ne, et que l'excès du désespoir peut seul le lui arracher.

ependant Egisthe ne saurait épargner celui qui a ôté la vie à son fils, ır qui la sienne propre est depuis long-temps menacée :

Obéissez, courez ;
Que tous deux à l'instant dans la mort soient livrés.

s, dans ce même moment, on vient lui annoncer qu'Oreste s'est fait re-naître, que les soldats ont paru émus au nom du fils d'Agamemnon, et est à craindre qu'ils ne soient pas disposés à tremper leurs mains dans sang. Telle est la condition périlleuse des tyrans : ils ne peuvent jamais bien sûrs de la fidélité de leurs soldats : l'obéissance des uns est aussi rtaine que la puissance des autres est précaire. Egisthe, résolu de se obéir, sort avec Clytemnestre, et la catastrophe est telle qu'on peut ndre : un très-beau récit de Pylade en instruit le spectateur. La révo-n était faite quand Egisthe est arrivé, et toutes les circonstances du sont d'une exacte vraisemblance. Bientôt on entend derrière le théâ-Clytemnestre qui crie : *Arrête, mon fils !* Electre croit qu'elle veut dé-re son époux.

Il frappe Egisthe !... achève, et sois inexorable ;
Venge-nous, venge-la ; tranche un nœud si coupable.
Immole entre ses bras cet infâme assassin.

CLYTEMNESTRE.

Mon fils ?... j'expire de ta main.

ste rentre sur la scène.

O terre, entr'ouvre toi !
Clytemnestre, Tantale, Atrée, attendez-moi !
Je vous suis aux enfers....

es fureurs brusques, et que rien n'a préparées, peuvent faire croire ord qu'il a tué sa mère volontairement. Ce n'est qu'un moment après l dit :

Elle a voulu sauver....
Et les frappant tous deux.... je ne puis achever.

s avons vu ce même dénoûment bien mieux ménagé dans Crébillon, s fureurs d'Oreste bien plus fortement exprimées. Cette fin de pièce reconnaissance sont les deux seuls endroits où il l'emporte sur Vol-: dans tout le reste du sujet, il a autant de défauts que Voltaire a de ités. Chez lui Egisthe est nul : dans Voltaire, il est ce que doit être un n, vigilant, soupçonneux, féroce, implacable : il n'est trompé que id il doit l'être, et ne périt que par une révolution qu'il ne peut pas venir. Dans Crébillon, Clytemnestre est peu de chose ; elle ne paraît dans deux scènes, pour raconter un songe et pour expirer aux yeux de fils. On a vu ce qu'elle est ici : c'est un des personnages les mieux çus dont le poëte ait dû s'applaudir. Il résulte de l'analyse des deux es, que si l'*Electre* balance encore l'*Oreste* au théâtre, malgré la su-orité réelle du dernier, c'est que les avantages de Voltaire se font ir surtout dans les trois premiers actes, et ceux de Crébillon dans les x derniers.

Oreste, dans sa nouveauté, fut encore plus maltraité que *Sémiramis*, et

il faut avouer que le cinquième acte, tel qu'il était à la première re[p]sentation, dut prêter à la mauvaise volonté. Il était si défectueux dan[s] moyens et les préparations du dénoûment, que l'auteur se crut obl[i] pour en faire un autre, de retarder de huit jours la seconde représe[nta]tion. C'est dans cet intervalle qu'il le fit tel qu'il est demeuré, et not[am]ment le beau récit de Pylade, qui réussit beaucoup. Mais d'ailleurs déchaînement contre Voltaire était au comble, et ce fut quelques [...] après qu'il quitta la France, et pour long-temps. On voulait alors à t[oute] force le sacrifier à Crébillon, et on le trouvait inexcusable de vouloir [...] mieux que lui. Si les hommes étaient plus attachés à leurs véritables i[nté]rêts qu'à leurs passions mal entendues, il n'y aurait qu'à faire un rai[son]nement bien simple. Nous n'avions pas de *Sémiramis* au théâtre, quo[ique] Crébillon en eût fait une : Voltaire nous a donné la sienne, qui est re[...] tant mieux. Nous avions une *Électre* où il y a des beautés et une m[ul]titude de fautes : en voici une où il y a quelques défauts et une fou[le de] beautés ; tant mieux encore. Il y a de la place pour tout le monde, po[urvu] que chacun soit à son rang. Un grand écrivain dont le nom, respect[é de] l'Europe entière, n'a servi qu'à conduire son fils à l'échafaud, da[ns la] seule révolution qui pût y traîner les noms de Buffon et de Féné[lon], Buffon a dit quelque part : « L'empire de l'opinion n'est-il pas assez [vaste] » pour qu'il soit permis à chacun d'y habiter en repos ? » Il a raison ; [mais] l'empire de l'opinion n'en sera pas moins dans tous les temps celui [de la] discorde.

*Observations sur le style d'*Oreste.

1 Et d'un œil *vigilant*, *épiant* sa conduite,
Il la *traite* en esclave et la *traîne* à sa suite.

Vigilant, *épiant*, il *la traite*, il *la traîne ;* ces consonnances, si voi[sines] les unes des autres, offensent les oreilles délicates.

2 Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête....
. . . : . . . . . . Leur *horrible* bonheur....
Un destin moins *affreux*, etc.

Cette accumulation d'épithètes communes et à peu près identiques, [en] quatre vers, est d'un style négligé.

3 Comptez les temps, voyez qu'il touche *à peine à l'âge*.

Petite négligence ; mais c'en est une plus grande que la profusion [des] mêmes épithètes dans ces premières scènes.

4 Ah ! quelle destinée et quel affreux supplice
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse !

L'idée de l'auteur n'est pas rendue : Clytemnestre s'exprimerait bien, [si] sa situation l'obligeait d'avoir des enfans qu'elle fût en même temps for[cée] de haïr. Mais il n'en est pas ainsi : c'est le crime qu'elle a commis qu[i la] condamne à avoir des ennemis dans ses enfans. Il fallait donc qu'elle di[t :] *Quel supplice d'avoir formé*, etc. ; le changement de temps est ici un vi[éri]table contre-sens.

5 *Le malheur* obstiné *du destin* qui me suit.

On dit bien *un malheureux destin :* dit-on bien *le malheur du destin ?* [J'en] doute fort, et n'en connais pas d'exemple. On sait que dans le langa[ge il] n'y a pas toujours, à beaucoup près, une partie exacte dans l'emploi [du] même mot au substantif et à l'adjectif. Ainsi l'on dit *de bonnes nouvel[les]*, et l'on ne dirait pas *la bonté d'une nouvelle*. Les raisons en seraient [trop] longues à déduire ; mais on les trouverait dans la logique du langage.

6 Tu n'as plus qu'un ami dont le destin t'opprime.

. . . .

Mais de notre *destin* pourquoi désespérer ?

. . . .

Plisthène sous tes coups a fini ses *destins*.

te répétition si fréquente du même mot, dans un couplet de peu de , est une négligence marquée.

7 Cette urne qui d'Egisthe *a dû* tromper les yeux.

llait absolument *qui doit tromper*, puisqu'il s'agit d'une chose à faire, on pas d'une chose faite. Changer ainsi le temps, et altérer le sens r la mesure, est une espèce de faute qu'il ne faut jamais se permettre, :e qu'elle montre trop, ou la faiblesse, ou la négligence. D'autres édi- s portent,

Cette urne qui d'Egisthe *abusera* les yeux.

a s'appelle changer un vers, et non pas le corriger; *abuser* est ici loyé improprement.

8 De deuil et *de* grandeur tout offre ici *l'image*.

te de langage; *l'image* exprime une idée définie, à cause de l'article, particule *de*, placée comme elle est, une idée indéfinie. La justesse mmaticale, conforme à celles des idées, exige l'une de ces deux cons- :tions, *une image de deuil et de grandeur*, ou *l'image du deuil* et *de la* ɪdeur. Il était facile de faire ainsi le vers :

Du deuil et des grandeurs tout offre ici l'image.

9 Triste, levant au ciel des yeux *désespérés*.

sespérés est beaucoup trop fort. On va voir, par l'accueil et les discours lement tranquilles du vieux Pammène, qu'il est affligé, et non pas *dé- péré*.

10 Le poids de la raison qu'une mère *autorise*.

uvaise phrase. Qu'est-ce qu'*autoriser le poids de la raison?* Cela ne itend pas.

11 Ma fille, approchez-vous, et d'un œil moins *austère*....

stère n'est pas le mot propre. Les yeux d'Electre pouvaient être *sévères*, non pas *austères*.

12 . . . . . . De votre sang *soutenir l'origine*.....

soutient l'honneur, la dignité, les droits *d'un sang;* on n'en *soutient* l'origine.

13 Ah ! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les *éteigne*.

ut-on dire *éteindre des droits dans le sang?* Je ne le crois pas : les rap- rts sont trop éloignés.

14 Depuis la mort d'un père, un jour *plus plein* d'effroi.

etite cacophonie.

15 Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée*.

dit bien *jeter la vue* sur quelqu'un, mais on ne peut y joindre aucune ithète, comme on en donne aux *yeux* et aux *regards :* c'est que *jeter la* , *tourner la vue*, *porter la vue*, sont ce qu'on appelle des phrases faites, i n'admettent aucune idée d'attribution; aussi n'y en a-t-il point d'exem- es.

16 Sous des fardeaux sans nombre ils vivent *terrassés*.

Expression impropre : la figure est exagérée : on peut bien se rep
les mortels qui *vivent courbés sous des fardeaux*, mais non pas qu
terrassés.

17 . . . . Et le ciel nous ordonne
Que, sans peser ses droits, *nous* respections son trône.

Le premier *nous* est ici de trop. On dit *je vous ordonne de faire*, o
donne que vous fassiez. On ne dit pas *je vous ordonne que vous fassi*
en voit la raison : c'est que l'un des deux *vous* est inutile. Cette fau
vient plusieurs fois dans les pièces de Voltaire.

. . . . Ah çà ! Nanine,
Permettez-*moi* qu'ici l'on vous destine, etc.

18 Nous venons lui porter des nouvelles heureuses.
Elles sont donc pour nous, *inhumaines*, affreuses.

Quoique des *nouvelles* puissent être *cruelles*, elles ne sauraient être
maines : *cruel* se dit également des choses et des personnes ; *inhumai*
se dit des choses que quand elles blessent l'humanité, *un traiteme*
humain, *un supplice inhumain*, etc. *Des nouvelles* ne sauraient bl
l'humanité, et une pareille épithète blesse trop la langue et le goût;
pousser la négligence plus loin qu'il n'est permis à un grand écrivain.

19 Précipite un moment trop lent pour ma fureur,
Ce moment de vengeance, *et que prévient mon cœur*.

Cet hémistiche vague et faible affaiblit ce qui précède. La conjonctio
est pour la mesure ; *prévient* n'est pas le mot propre, c'est *devance*.
même faute de style se trouve dans les vers qui terminent ce couplet:

Immoler ce tyran, le montrer à ma sœur,
Expirant sous mes coups, *pour la tirer d'erreur*.

Le dernier hémistiche pèche contre ce principe essentiel, que le disc
doit toujours aller en croissant. De plus, *pour la tirer d'erreur* se r
porte pour le sens à *quand pourrai-je*, qui commence la phrase qu
vers au-dessus ; et une espèce d'apposition si traînante, qui finit une p
riode commencée par un mouvement vif, énerve la diction : c'est p
que de la négligence, c'est de la faiblesse.

20 *Il en est*, j'en réponds, *cachés* dans ces asiles.

En prose il faudrait absolument *il en est de cachés*. Peut-être qu'en ve
à l'aide de la phrase incidente, *j'en réponds*, on peut supprimer la par
cule *de* en supposant par ellipse *qui sont* ; mais c'est risquer beaucoup.

21 Le perfide ! il échappe *à ma vue indignée*.

Même faute que *sa vue épouvantée*.

22 . . . . Mes mains *désespérées*,
Dans ce grand abandon, seront plus *assurées*.

Il faudrait une autre phrase pour faire sentir quelque liaison entre ces d
idées, qui ne paraissent pas s'accorder assez, *des mains désespérées*, p
assurées dans un abandon

23 Que vos gouffres profonds, *regorgeant* de victimes,
. . . .
Venez *avec la mort* qui marche *avec l'effroi*.
Que *vos fers*, vos flambeaux, vos *glaives* étincellent, etc.

Amas de fautes de toute espèce. L'enfer *regorgeant de victimes* est une
pression à la fois emphatique et triviale. *Vos fers*, ne peut signifier en fr
çais que vos chaînes, et les Furies n'ont point de chaînes ; elles peuvent av
un poignard, et non point de *glaives*, et les chaînes n'*étincellent* point,

24 A la *fatalité du sang* des Pélopides.

Ce qui prouve que l'expression est impropre, c'est que l'idée est vague. Que signifie la *fatalité d'un sang?* A qui ce sang est-il *fatal?* Il est clair qu'il fallait dire *la fatalité attachée au sang des Pélopides*, et alors on entend le pouvoir d'un destin qui nécessite les crimes dans cette malheureuse famille.

25 Qui n'ose me venger *sentira* ma justice.

L'expression propre était *éprouvera*.

26 Je suis épouse et mère, et je veux à la fois,
Si j'en puis être digne, *en remplir tous les droits.*

Terme très-impropre: *on remplit des devoirs;* on n'a jamais dit *remplir des droits*.

27 *Quel miracle a produit un destin* si prospère?

Mauvaise phrase: un *miracle* ne *produit* pas un *destin;* et de plus, il ne s'agit pas d'*un destin*, mais d'une catastrophe, d'un événement subit, etc.

28 Fers, tombez de ses mains; le sceptre est fait pour *elles*.

Observez qu'il n'est ni dans le génie de notre langue, ni dans l'usage des bons écrivains, de placer le pronom relatif *elle*, *elles*, autrement que comme nominatif, quand il se rapporte aux choses; on ne l'emploie comme régime que quand il se rapporte aux personnes et aux choses personnifiées. La violation de cette règle jette de la langueur dans le style; c'est une sorte d'inélégance: il n'y en a, je crois, qu'un seul exemple dans Racine; encore est-il excusé par le tour de la phrase:

Qui peut altérer vos bontés paternelles?
Vous, ma fille, si vous en abusez.

Voilà comme on doit parler, et non pas comme Voltaire dans *Tancrède:*

Mais qui peut altérer vos bontés paternelles?....
Vous seule, vous, ma fille, en abusant trop *d'elles*.

Il n'y a personne qui ne sente combien ce pronom d'*elles*, qui finit la phrase et le vers, produit un mauvais effet; et cet effet se retrouvera dans toutes les phrases du même genre, en prose comme en vers. *Il se souvient de vos bontés: il en est pénétré*. Si l'on disait il est pénétré d'*elles*, cela paraîtrait ridicule: c'est que notre langue y a pourvu, moyennant la particule *en*, qui tient lieu du pronom, et qui, se plaçant avant le verbe, réunit la précision et la rapidité. Il est vrai qu'il y a des occasions où l'on ne saurait se servir du mot *en;* mais alors il faut éviter le pronom, et chercher une autre tournure.

Cette faute, qui est fréquente dans Voltaire, et qu'il suffit d'indiquer une fois, est une de celles qui, revenant trop souvent dans sa composition, prouvent que, s'il avait assez de talent pour produire un grand nombre de beaux vers, il ne se donnait pas assez de peine pour n'en faire guère que de bons.

SECTION XII.

Rome sauvée.

Le peu de justice qu'on avait rendu à *Oreste* ne rebuta point Voltaire, et quoiqu'il sût mieux que personne que le goût des Français était peu favorable à un sujet tel que celui de *Catilina*, il voulut le traiter, moins pour la multitude que pour les connaisseurs, et faire voir du moins comment il fallait manier ce genre de tragédie.

Rome sauvée n'a jamais eu beaucoup de vogue sur notre théâtre, où on

la voit rarement. La difficulté de rassembler des acteurs capables de représenter des personnages tels que Cicéron, César et Caton, n'est pas, il faut l'avouer, la seule raison qui éloigne cette pièce de la scène; elle est faible d'action et d'intérêt, et fut pourtant très-applaudie dans sa nouveauté, et même, dit l'auteur, *beaucoup plus que* Zaïre; mais il ajoute qu'*elle n'est pas d'un genre à se soutenir comme* Zaïre *sur le théâtre*. *Tout le monde aime, et personne ne conspire.*

Tous les temps ne se ressemblent pas : je ne dirai pas comme une femme de nos jours, qui depuis long-temps n'était plus jeune : *Est-ce qu'on aime encore?* Mais ce que tout le monde sait, c'est que depuis huit ans (1) *tout le monde conspire*, et que *la conspiration* est *à l'ordre du jour*, et *en permanence*, car il faut bien parler quelquefois la langue de son temps : elle est belle, cette langue! et ces temps sont beaux! Pourquoi *Rome sauvée* n'a-t-elle pas été faite plus tard? Rome n'offrait qu'un Catilina à la tête d'une armée, et qu'un Cicéron à la tribune : ici, combien l'auteur eût trouvé de Catilinas dans les *clubs*, et combien de Cicérons dans les rues! Mais en attendant qu'on nous mette le *Sanculotisme* en tragédie, voyons celle de *Rome sauvée*.

Les grands applaudissemens qu'elle reçut étaient dus particulièrement au style, qui est d'un bout à l'autre dans ce qu'on appelle le genre sublime, et dus aussi en partie à l'absence de l'auteur retiré à Berlin depuis deux ans, et dont l'éloignement avait un peu calmé l'animosité de ses ennemis. La haine est toujours moins vive quand l'objet n'est pas sous ses yeux, et l'envie est moins offusquée du mérite quand il n'est pas témoin de sa gloire.

Il n'y a aucune matière à comparaison entre *Catilina* et *Rome sauvée*. Je ne parlerai du premier qu'en rendant compte des pièces de Crébillon : il n'en a point fait de plus mauvaise, et cette production vraiment étrange ne peut être curieuse à examiner que par le contraste de ce qu'elle est réellement, avec la fortune qu'on lui fit dans sa nouveauté, et les éloges de convention qu'on lui a prodigués jusqu'à nos jours.

Rome sauvée est la seule tragédie de Voltaire qui commence par un monologue : il n'est pas long et n'est point déplacé. Il n'est point hors de vraisemblance qu'un chef de conjurés, dont la tête et l'âme sont toutes remplies de ses projets et de ses passions au moment où son entreprise va éclater, médite seul avec lui-même, et que, tenant à la main la liste des proscrits, il apostrophe avec fureur ses victimes, que déjà il croit voir sous le couteau.

> Orateur insolent qu'un vil peuple seconde,
> Assis au premier rang des souverains du monde,
> Tu vas tomber du faîte où Rome t'a placé.
> Inflexible Caton, vertueux insensé,
> Ennemi de ton siècle, esprit dur et farouche,
> Ton terme est arrivé, ton imprudence y touche.
> Fier sénat de tyrans, qui tiens le monde aux fers,
> Tes fers sont préparés, tes tombeaux sont ouverts.
> Que ne puis-je en ton sang, impérieux Pompée,
> Éteindre de ton nom la splendeur usurpée!
> Que ne puis-je opposer à ton pouvoir fatal
> Ce César si terrible, et déjà ton égal!
> Quoi! César comme moi, factieux dès l'enfance,
> Avec Catilina n'est pas d'intelligence!

Ces menaces, ces imprécations, ces vœux de la haine, ces réflexions de la politique, ont déjà montré le sujet et Catilina. Il hait dans Cicéron son

(1) Ceci fut prononcé en 1797.

élévation et sa gloire, dans Caton sa vertu rigide, dans Pompée sa renommée et son pouvoir, et ce qu'il dit de César nous avertit des desseins qu'il a sur lui.

Mais le piége est tendu : je prétends qu'aujourd'hui
Le trône qui m'attend soit préparé par lui.
Il faut employer tout, jusqu'à Cicéron même,
Ce César que je crains, mon épouse que j'aime.
Sa docile tendresse, en cet affreux moment,
De mes sanglans projets est l'aveugle instrument.
Tout ce qui m'appartient doit être mon complice :
Je veux que l'amour même à mon ordre obéisse.
Titres chers et sacrés, et de père, et d'époux,
Faiblesse des humains, évanouissez-vous.

Ces vers nous instruisent que, si l'amour paraît dans cette pièce, Catilina n'en fera que l'instrument de ses crimes : s'il est époux, s'il est père, il n'en regarde les devoirs que comme des *faiblesses* : c'est la doctrine des scélérats; et ce vers,

Tout ce qui m'appartient doit être mon complice,

est la maxime d'un conspirateur. Ce monologue, plein de mouvement, n'est point un hors-d'œuvre ni une déclamation; c'est la peinture vive et naturelle du caractère et des desseins du personnage principal; c'est une véritable exposition. Elle s'achève dans un entretien de Catilina avec Céthégus, qui nous fait connaître le lieu de la scène et les différens rapports qu'il peut avoir avec les vues de Catilina; son mariage avec Aurélie, fille de Nonnius; ses projets sur Préneste, l'une des principales forteresses qui couvraient Rome. Ses soldats ont ordre de chercher à la surprendre, et de se servir, pour en venir à bout, du nom de César. Quel qu'en soit le succès, c'est du moins un moyen de rendre César suspect.

Mes soldats, en son nom, vont surprendre Préneste,
Je sais qu'on le soupçonne, et je réponds du reste.
Ce consul violent va bientôt l'accuser;
Pour se venger de lui, César peut tout oser.
Rien n'est si dangereux que César qu'on irrite;
C'est un lion qui dort, et que sa voix excite.
Je veux que Cicéron réveille son courroux,
Et force ce grand homme à combattre pour nous.

C'est Nonnius qui commande dans Préneste, et ce Romain est incorruptible. Il n'a pu empêcher le mariage de sa fille avec Catilina qui l'avait séduite; et celui-ci a profité de cette opposition obstinée de son beau-père pour engager son épouse à tenir leur hymen secret. Le palais de Nonnius, où habite Aurélie, est à la disposition de Catilina, qui s'en est servi pour y cacher un amas d'armes dans des souterrains qui aboutissent au temple de Tellus, où ce jour-là même le sénat doit s'assembler. Le théâtre représente, d'un côté, ce temple; de l'autre, le palais d'Aurélie, et une galerie qui communique aux souterrains. Le massacre des sénateurs, le pillage et l'incendie des maisons doivent commencer dans la nuit, à l'heure où le sénat doit se séparer. Cependant, Mallius approche de la ville avec une armée composée des vétérans de Sylla : elle se montrera aux portes au moment marqué pour le carnage; et Catilina, sortant pour se mettre à leur tête, doit aisément se rendre maître d'une ville livrée au dedans aux flammes et au glaive, et en même temps attaquée au dehors. Tel est son plan de destruction conforme à l'histoire, aussi bien combiné que bien

conduit, favorisé par les conjonctures, puisque les Romains n'avaient point d'armée en Italie, et que Catilina avait de secrètes intelligences et de nombreux appuis jusque dans le sénat; plan dont le succès n'était que trop vraisemblable, si, comme le dit Salluste, Rome n'avait eu alors Cicéron pour consul.

Par cette disposition des lieux et des moyens, et par le rapprochement des uns et des autres, le poëte à tout mis sous la main de Catilina et sous les yeux du spectateur, a établi le danger et fondé la vraisemblance, et il ne reste pour Rome que le génie de Cicéron : c'était là le véritable esprit du sujet prescrit par l'histoire et par le bon sens, et l'on ne verra pas sans étonnement à quel point Crébillon s'en est éloigné.

Aurélie, alarmée des apprêts qu'elle voit faire dans sa maison, témoigne à Catilina ses craintes et ses soupçons. Elle aime son époux, mais elle ne partage point ses crimes; et, loin qu'elle soit dans son secret, elle veut en vain le lui arracher. Elle n'en tire que des réponses vagues; elle sait seulement que Catilina est à la tête d'un parti, et qu'il médite un grand dessein; lui-même l'avoue, et veut lui en faire concevoir les plus hautes espérances; elle n'en conçoit que plus de crainte. On annonce l'approche du consul, et Aurélie se retire après une scène assez faible, et même à peu près inutile, mais bien rachetée par celle qui suit entre Cicéron et Catilina, et qui est d'une grande beauté. L'intention du consul est de sonder ou d'intimider, s'il est possible, ce profond et hardi scélérat. Il ne vient à bout ni de l'un ni de l'autre; mais il annonce et il soutient toute la supériorité de son âme : c'est un magistrat qui parle à un coupable.

Avant que le sénat se rassemble à ma voix,
Je viens, Catilina, pour la dernière fois,
Apporter le flambeau sur le bord de l'abîme
Où votre aveuglement vous conduit par le crime.

CATILINA.

Qui? vous?

CICÉRON.

Moi.

CATILINA.

C'est ainsi que votre inimitié....

CICÉRON.

C'est ainsi que s'explique un reste de pitié.
Vos cris audacieux, votre plainte frivole,
Ont assez fatigué les murs du Capitole.
Vous feignez de penser que Rome et le sénat
Ont avili dans moi l'honneur du consulat.
Concurrent malheureux à cette place insigne,
Votre orgueil l'attendait; mais en étiez-vous digne?
La valeur d'un soldat, le nom de vos aïeux,
Ces prodigalités d'un jeune ambitieux,
Ces jeux et ces festins qu'un vain luxe prépare,
Étaient-ils un mérite assez grand, assez rare
Pour vous faire espérer de dispenser des lois
Au peuple souverain qui règne sur les rois!
A vos prétentions j'aurais cédé peut-être,
Si j'avais vu dans vous ce que vous deviez être.
Vous pouviez de l'état être un jour le soutien;
Mais, pour être consul, devenez citoyen.
Pensez-vous affaiblir ma gloire et ma puissance
En décriant mes soins, mon état, ma naissance!

Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,
Faut-il des noms à Rome? Il lui faut des vertus.
Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous.

Telle est la sorte de dignité que Cicéron devait opposer à l'orgueil de Catilina, qui, toujours enflé de sa haute naissance, s'indignait qu'on lui eût préféré un plébéien qui lui disputait le consulat. Il semble d'abord éviter une discussion qu'il craint; il veut voir jusqu'à quel point Cicéron l'a pénétré.

Vous abusez beaucoup, magistrat d'une année,
De votre autorité passagère et bornée.

La réponse du consul fait bientôt voir que rien ne lui est échappé :

Si j'en avais usé, vous seriez dans les fers,
Vous l'éternel appui des citoyens pervers;
Vous qui, de nos autels souillant les priviléges,
Portez jusqu'aux lieux saints vos fureurs sacriléges;
Qui comptez tous vos jours, et marquez tous vos pas
Par des plaisirs affreux ou des assassinats;
Qui savez tout braver, tout oser et tout feindre;
Vous enfin qui, sans moi, seriez peut-être à craindre.
Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grâce, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime.
Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.
Ma voix que craint l'audace, et que le faible implore,
Dans le rang des Verrès ne vous mit point encore.
Mais, devenu plus fier par tant d'impunité,
Jusqu'à trahir l'état vous avez attenté.
Le désordre est dans Rome, il est dans l'Etrurie;
On parle de Préneste, on soulève l'Ombrie.
Les soldats de Sylla, de carnage altérés,
Sortent de leur retraite, aux meurtres préparés;
Mallius en Toscane arme leurs mains féroces.
Les coupables soutiens de ces complots atroces
Sont tous vos partisans déclarés ou secrets;
Partout le nœud du crime unit vos intérêts.
Ah! sans qu'un jour plus grand éclaire ma justice,
Sachez que je vous crois leur chef ou leur complice;
Que j'ai partout des yeux, que j'ai partout des mains;
Que malgré vous encore il est de vrais Romains;
Que ce cortége affreux d'amis vendus au crime
Sentira, comme vous, l'équité qui m'anime.
Vous n'avez vu dans moi qu'un rival de grandeur :
Voyez-y votre juge et votre accusateur,
Qui va, dans un moment, vous forcer de répondre
Au tribunal des lois qui doivent vous confondre,
Des lois qui se taisaient sur vos crimes passés,
De ces lois que je venge et que vous renversez.

C'est là de la vraie grandeur. Cicéron prouve à Catilina qu'il rend justice à ses talens et qu'il a démêlé ses complots, qu'il le juge et ne le craint pas. Quelle noblesse intéressante dans ces vers!

Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grâce, fierté sublime;
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime.

Et dans ceux-ci, quelle élévation!

Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.

Comme cette pitié, qui déplore l'abus des qualités heureuses, et qui veut pardonner des fautes qu'on peut réparer, met Cicéron et Catilina à leur véritable place! Le conspirateur, qui voit qu'on ne désespère pas encore de lui, essaie de dissimuler.

Je vous ai déjà dit, Seigneur, que votre place
Avec Catilina permet peu cette audace.
Mais je veux pardonner des soupçons si honteux,
En faveur de l'état que nous servons tous deux.
Je fais plus, je respecte un zèle infatigable,
Aveugle, je l'avoue, et pourtant estimable.
Ne me reprochez plus tous mes égaremens,
D'une ardente jeunesse impétueux enfans.
Le sénat m'en donna l'exemple trop funeste:
Cet emportement passe, et le courage reste.
Ce luxe, ces excès, ces fruits de la grandeur,
Sont les vices du temps, et non ceux de mon cœur.
Songez que cette main servit la république;
Que, soldat en Asie, et juge dans l'Afrique,
J'ai, malgré nos excès et nos divisions,
Rendu Rome terrible aux yeux des nations.
Moi, je la trahirais! moi qui l'ai su défendre!

Mais il n'en impose pas à un homme aussi clairvoyant que Cicéron.

Marius et Sylla, qui la mirent en cendre,
Ont mieux servi l'état, et l'ont mieux défendu.
Les tyrans ont toujours quelque ombre de vertu;
Ils soutiennent les lois avant de les abattre.

CATILINA.

Ah! si vous soupçonnez ceux qui savent combattre,
Accusez donc César, et Pompée, et Crassus.
Pourquoi fixer sur moi vos yeux toujours déçus?
Parmi tant de guerriers dont on craint la puissance,
Pourquoi suis-je l'objet de votre défiance?
Pourquoi me choisir, moi? Par quel zèle emporté.....

CICÉRON.

Vous-même jugez-vous: l'avez-vous mérité?

La feinte n'a pu réussir: Catilina, poussé à bout, revient à sa fierté qu'il avait voulu plier un moment, et menace quand il n'a pu tromper,

Non, mais j'ai trop daigné m'abaisser à l'excuse;
Et plus je me défends, plus Cicéron m'accuse.
Si vous avez voulu me parler en ami,
Vous vous êtes trompé: je suis votre ennemi.
Si c'est en citoyen, comme vous je crois l'être;
Et si c'est en consul, ce consul n'est pas maître.
Il préside au sénat, et je peux l'y braver.

Mais aussi dans ce même moment, Cicéron oppose à l'insolente audace de son ennemi la fermeté d'un juge qui sait faire usage de ses droits et de son pouvoir.

J'y punis les forfaits ; tremble de m'y trouver.
Malgré toute ta haine, à mes yeux méprisable,
Je t'y protégerai, si tu n'es point coupable.
Fuis Rome, si tu l'es.

Le comble de l'humiliation pour un homme aussi altier que Catilina, c'est sans doute la protection qu'on lui offre dans le moment où il croit faire tout trembler : aussi ne peut-il soutenir plus long-temps un entretien où il est si peu ménagé.

C'en est trop, arrêtez.
C'est trop souffrir le zèle où vous vous emportez.
De vos vagues soupçons j'ai dédaigné l'injure ;
Mais, après tant d'affronts que mon orgueil endure,
Je veux que vous sachiez que le plus grand de tous
N'est pas d'être accusé, mais protégé par vous.

On voit que dans cette conversation tous deux ont été ce qu'ils devaient être ; Catilina est fier, mais Cicéron est grand ; et n'est-ce pas un plaisir réel pour les hommes instruits de retrouver sur le théâtre ces fameux personnages tels qu'ils les ont vus dans l'histoire ?

Caton n'est pas moins fidèlement représenté ; c'est lui qui seconde les soins, le zèle et la vigilance du consul ; c'est dans sa bouche que le poëte a mis la censure des vices du siècle, de la faiblesse et de la jalousie du sénat, l'éloge et presque l'apothéose du sauveur des Romains ; c'est lui qui a pour César une haine toujours soupçonneuse, une aversion toujours implacable ; il semble deviner un tyran. Il voit César dans l'avenir, et ne le distingue pas de Catilina. Cicéron, non moins patriote, mais beaucoup moins austère, voit aussi bien que Caton tout ce qu'on peut craindre de l'ambition de César ; mais il aperçoit ce qui échappe à Caton, la prodigieuse différence de caractère, d'âme et de talens, qui est entre César et Catilina. Il ne confond pas l'ambition d'un grand homme avec les attentats d'un brigand déterminé et féroce. Caton ne tient aucun compte des qualités ni des vertus de César ; Cicéron voudrait les diriger. On reconnaît de loin celui qui aimera mieux mourir que de voir régner le vainqueur de Pharsale, et celui qui osera dans le sénat exhorter le dictateur à rétablir la république. Cicéron est plus homme d'état, Caton est plus républicain. Cette diversité se fait remarquer ici par une foule de traits qui forment un accord frappant entre la tragédie et l'histoire, et c'est le mérite particulier de cette dernière scène du premier acte. Elle est peu de chose dans l'action ; Caton vient y rendre compte au consul de l'exécution de ses ordres. Il a fait armer les chevaliers romains, qui sont la plus sûre défense de la ville ; et l'on sait qu'en effet ils rendirent alors les plus grands services, et qu'on en fut surtout redevable à l'affection qu'ils portaient à Cicéron. Un pareil détail ne pourrait fournir ailleurs qu'une scène de confident ; mais quand Voltaire fait paraître ensemble Cicéron et Caton, on doit s'attendre qu'il saura les faire parler.

CATON.

Ah ! qui sert son pays sert souvent un ingrat.
Votre mérite même irrite le sénat ;
Il voit d'un œil jaloux cet éclat qui l'offense.

CICÉRON.

Les regards de Caton seront ma récompense.
Au torrent de mon siècle, à son iniquité
J'oppose ton suffrage et la postérité.
Faisons notre devoir : les dieux feront le reste.

Caton ne peut se persuader que Mallius, un simple tribun militaire, osât marcher sur Rome à la tête d'un corps de rebelles, s'il n'était secrètement encouragé et soutenu par des hommes plus puissans.

Les premiers du sénat nous trahissent peut-être ?
Des cendres de Sylla les tyrans vont renaître.
César fut le premier que mon cœur soupçonna.
Oui, j'accuse César.

CICÉRON.

Et moi Catilina.
De brigues, de complots, de nouveautés avide,
Vaste dans ses projets, impétueux, perfide,
Plus que César encor je le crois dangereux,
Beaucoup plus téméraire, et bien moins généreux.
Je viens de lui parler : j'ai vu sur son visage,
J'ai vu dans ses discours son audace et sa rage,
Et la sombre hauteur d'un esprit affermi,
Qui se lasse de feindre, et parle en ennemi.

. . . .

César peut conjurer, mais je connais son âme ;
Je sais quel noble orgueil le domine et l'enflamme.
Son cœur ambitieux ne peut être abattu
Jusqu'à servir en lâche un tyran sans vertu.
Il aime Rome encore, il ne veut point de maître ;
Mais je prévois trop bien qu'un jour il voudra l'être.
Tous deux jaloux de plaire, et plus de commander,
Ils sont montés trop haut pour jamais s'accorder.
Par leur désunion, Rome sera sauvée.
Allons, n'attendons pas que, de sang abreuvée,
Elle tende vers nous ses languissantes mains,
Et qu'on donne des fers aux maîtres des humains.

A l'époque où l'action se passe, César, jeune encore, fut effectivement ce qu'il est ici aux yeux de Cicéron. Il aimait Catilina ; il fut dans le secret de la conspiration, mais il ne s'y engagea pas. Il observait les événemens, et voyait avec plaisir un excès de corruption et de désordre dont il espérait de pouvoir un jour profiter. Il estimait singulièrement Cicéron, et même il était disposé à l'aimer ; mais il excitait contre lui Clodius qu'il méprisait, et n'était pas fâché qu'on ne pût être un bon citoyen sans beaucoup de dangers et d'ennemis. Un ambitieux dans une république doit toujours désirer qu'on décourage la vertu et l'amour de la patrie.

Ce portrait du génie naissant de César est, depuis long-temps pour les connaisseurs, une des choses où Voltaire a montré le plus de talent pour cette partie de l'art dramatique, qui consiste dans la peinture des grands caractères. Il éclate surtout dans la conversation que César et Catilina ont ensemble à la troisième scène du second acte, en ce genre l'une des plus belles du théâtre. L'objet de Catilina est d'engager César à entrer dans la conspiration ; et s'il ne peut l'y déterminer, il doit le mettre au nombre des proscrits. Mais il a de la peine à s'y résoudre ; et quand Céthégus, avant cette entrevue, lui dit :

Si par ton artifice
Tu ne peux réussir à t'en faire un complice,
Dans le rang des proscrits faut-il placer son nom ?
Faut-il confondre enfin César et Cicéron ?

Il répond :

C'est là ce qui m'occupe, et s'il faut qu'il périsse
Je me sens étonné de ce grand sacrifice.

Il semble qu'en secret respectant son destin,
Je révère dans lui l'honneur du nom romain.

On peut dire que ce sentiment est bien délicat pour un homme de cette trempe : mais il faut songer que du moins Catilina n'est pas un scélérat vulgaire ; et cette sorte de respect qu'il a pour César lui fait honneur à lui-même, en même temps qu'il réveille en nous la grande idée que nous avons de César. L'opinion qu'il en a est très-bien rendue dans ces vers d'une scène du même acte avec un autre conjuré, Lentulus-Sura.

. . . . . César est aimé du peuple et du sénat ;
Politique, guerrier, pontife, magistrat,
Terrible dans la guerre, et grand dans la tribune,
Par cent chemins divers il court à la fortune.

Enfin, César et Catilina sont vis-à-vis l'un de l'autre ; ils méritent d'être entendus.

Eh bien ! César, eh bien ! toi de qui la fortune,
Dès le temps de Sylla, me fut toujours commune,
Toi dont j'ai présagé les éclatans destins,
Toi né pour être un jour le premier des Romains,
N'es-tu donc aujourd'hui que le premier esclave
Du fameux plébéien qui t'irrite et te brave ?
Tu le hais, je le sais, et ton œil pénétrant
Voit, pour s'en affranchir, ce que Rome entreprend.
Et tu balancerais ! et ton ardent courage
Craindrait de nous aider à sortir d'esclavage !
Des destins de la terre il s'agit aujourd'hui,
Et César souffrirait qu'on les changeât sans lui !
Quoi ! n'es-tu plus jaloux du nom du grand Pompée ?
Ta haine pour Caton s'est-elle dissipée ?
N'es-tu pas indigné de servir les autels
Quand Cicéron préside aux destins des mortels,
Quand l'obscur habitant des rives du Fibrène
Siége au-dessus de toi sur la pourpre romaine ?
Souffriras-tu long-temps tous ces rois fastueux !
Cet heureux Lucullus, brigand voluptueux,
Fatigué de sa gloire, énervé de mollesse ?
Un Crassus étonné de sa propre richesse,
Dont l'opulence avide, osant nous insulter,
Asservirait l'état, s'il daignait l'acheter ?
Ah ! de quelque côté que tu jettes la vue,
Vois Rome turbulente, ou Rome corrompue ;
Vois ces lâches vainqueurs en proie aux factions,
Disputer, dévorer le sang des nations.
Le monde entier t'appelle, et tu restes paisible !
Veux-tu laisser languir ce courage invincible ?
De Rome qui te parle as-tu quelque pitié ?
César est-il fidèle à ma tendre amitié ?

Il l'a pris par tous les moyens possibles, par la jalousie, par la haine, par l'ambition, par l'amour-propre, par l'amitié ; et vous avez, sans doute, remarqué, Messieurs, comme les personnages les plus considérables de ce temps-là, Lucullus, Crassus, sont crayonnés en passant. De pareils ouvrages sont une espèce de galerie vivante où les hommes les plus fameux de l'antiquité s'offrent tour à tour à l'œil fait pour les reconnaître.

CÉSAR.

Oui ; si dans le sénat on te fait injustice,

César te défendra : compte sur mon service.
Je ne peux te trahir : n'exige rien de plus.

CATILINA.

Et tu bornerais là tes vœux irrésolus ?
C'est à parler pour moi que tu peux te réduire ?

CÉSAR.

J'ai pesé tes projets : je ne veux pas leur nuire ;
Je peux leur applaudir : je n'y veux point entrer.

CATILINA.

J'entends : pour les heureux tu veux te déclarer.
Des premiers mouvemens spectateur immobile,
Tu veux ravir les fruits de la guerre civile,
Sur nos communs débris établir ta grandeur.

L'idée de Catilina est très-vraisemblable ; elle n'est pas même dépourvue de réalité, et le spectateur est tout prêt à l'adopter. Mais la réponse de César, à laquelle on ne s'attend pas, va l'élever bientôt fort au-dessus de cette politique commune ; et c'est ici que la scène prend ce caractère de grandeur romaine qu'on n'avait guère vue au théâtre depuis la scène immortelle de Sertorius et de Pompée.

CÉSAR.

Non : je veux des dangers plus dignes de mon cœur.
Ma haine pour Caton, ma fière jalousie
Des lauriers dont Pompée est couvert en Asie,
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron,
Ne m'ont déterminé qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage,
La victoire m'appelle, et voilà mon partage.

Et voilà en effet César : le désir de commander se confondait en lui avec le besoin de la gloire. C'est lui qui disait qu'*il aurait mieux aimé être le premier dans un village que le second dans Rome* : voilà l'ambitieux ; mais c'est lui aussi qui, devant la statue d'Alexandre, répandit ces larmes si noblement jalouses, en songeant qu'à son âge Alexandre avait conquis une partie du monde : voilà le grand homme. La suite de cette scène le développe tout entier.

CATILINA.

Commence donc par Rome, et songe que demain
J'y pourrais avec toi marcher en souverain.

CÉSAR.

Ton projet est bien grand, peut-être téméraire,
Il est digne de toi ; mais, pour ne te rien taire,
Plus il doit t'agrandir, moins il est fait pour moi.

CATILINA.

Comment ?

CÉSAR.

Je ne veux pas servir ici sous toi.

CATILINA.

Ah ! crois qu'avec César on partage sans peine.

CÉSAR.

On ne partage point la grandeur souveraine.
Va, ne te flatte pas que jamais à son char
L'heureux Catilina puisse enchaîner César.
Tu m'as vu ton ami, je le suis, je veux l'être ;
Mais jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne, et, s'il l'ose tenter,
Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.

Sylla, dont tu reçus la valeur en partage,
Dont j'estime l'audace, et dont je hais la rage,
Sylla nous a réduits à la captivité;
Mais s'il ravit l'empire, il l'avait mérité.
Il soumit l'Hellespont, il fit trembler l'Euphrate,
Il subjugua l'Asie, il vainquit Mithridate.
Qu'as-tu fait? quels états, quels fleuves, quelles mers,
Quels rois par toi vaincus ont adoré nos fers?
Tu peux, avec le temps, être un jour un grand homme;
Mais tu n'as pas acquis le droit d'asservir Rome;
Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids qu'exigerait une telle entreprise.
Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise.
J'ignore mon destin; mais, si j'étais un jour
Forcé par les Romains de régner à mon tour,
Avant que d'obtenir une telle victoire,
J'étendrai, si je puis, leur empire et leur gloire;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers,
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Ce n'est pas là une grandeur idéale; c'est celle qui demande plus que de l'imagination poétique; c'est celle qui consiste dans la création d'un langage qui soit au niveau des grandes choses. Pour faire parler ainsi César, il fallait l'avoir étudié dans l'histoire et le connaître parfaitement; il fallait se souvenir que le but de tous ses efforts, l'objet de sa réunion avec Pompée et Crassus, qu'on appela le premier triumvirat, fut d'obtenir le commandement dans les Gaules, où les Romains n'avaient pas encore porté leurs armes, d'ailleurs victorieuses dans les trois parties du monde; qu'ainsi le premier effort de son ambition fut de briguer des dangers, son premier succès de les obtenir, sa première fortune d'aller attaquer des peuples redoutés des les Romains depuis quatre cents ans, et regardés par eux-mêmes comme les plus belliqueux de la terre; qu'il y resta dix ans; qu'il soumit des contrées qui n'étaient pas même connues des Romains; qu'il n'en voulut sortir qu'après avoir tout subjugué; et que, pendant ces dix années, il laissa ses concurrens régner paisiblement dans Rome, tandis qu'il combattait dans les Gaules, et jouir d'un pouvoir qu'il n'eût tenu qu'à lui de partager, s'il n'eût voulu que du pouvoir; mais il voulait des triomphes et de la renommée. Il pensait, il agissait comme il parle ici. On aime à entendre un homme qui veut faire de si grandes choses, dire à un Catilina qui ne veut que régner : *Qu'as-tu fait?* Quand il dit :

Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise,

on sent que c'est à lui de la soumettre; et quand il ajoute que, s'il devient le maître de Rome, il en sera digne, on avoue qu'il dit vrai, et on lui pardonne.

Je ne vois qu'un seul mot de répréhensible dans ce dialogue sublime :

. . . . Jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne.

Cet hémistiche me fait de la peine; il n'est pas de César : non jamais César n'a dit que quelqu'un fût *digne d'être son maître*. Sûrement le poëte a voulu dire que Pompée, par ses talens et ses exploits, était digne de commander dans Rome, mais non pas de commander à César; ce qui le prouve, c'est qu'il ajoute :

Et s'il l'ose tenter,
Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.

Voltaire, pour cette fois, n'a pas rendu sa pensée : c'est l'espèce de faute la plus rare dans les grands écrivains.

Catilina, que le parallèle avec Sylla n'a pas dû flatter, se hâte d'en venir au résultat, et le presse avec une impatience mêlée d'aigreur.

> Le moyen que je t'offre est plus aisé peut-être.
> Qu'était donc ce Sylla qui s'est fait notre maître ?
> Il avait une armée, et j'en forme aujourd'hui ;
> Il m'a fallu créer ce qui s'offrait à lui ;
> Il profita des temps, et moi je les fais naître.
> Je ne dis plus qu'un mot : il fut roi, veux-tu l'être ?
> Veux-tu de Cicéron subir ici la loi ;
> Vivre son courtisan, ou régner avec moi ?

Il entre de la menace dans cette alternative ; et César, avant de quitter Catilina, se croit obligé de lui faire entendre qu'il n'est pas plus capable de le redouter que d'abuser de sa confidence.

> Je ne veux l'un ni l'autre : il n'est pas temps de feindre.
> J'estime Cicéron sans l'aimer ni le craindre.
> Je t'aime, je l'avoue, et je ne te crains pas.
> Divise le sénat, abaisse des ingrats,
> Tu le peux, j'y consens ; mais si ton âme aspire
> Jusqu'à m'oser soumettre à ton nouvel empire,
> Ce cœur sera fidèle à tes secrets desseins,
> Et ce bras combattra l'ennemi des Romains.

Cette scène, où la beauté des vers est égale à celle des pensées, a encore le mérite de préparer le dénoûment et de motiver toute la conduite de César dans le cours de la pièce. On le verra en effet défendre Catilina dans le sénat sans pourtant se compromettre, et le combattre sans en avoir cherché l'occasion.

Dans des sujets de cette nature, les rôles même inférieurs doivent être travaillés avec le plus grand soin. Les principaux agens d'une conspiration ne doivent pas être de simples confidens du chef. Voltaire a donné à Céthégus et à Lentulus un caractère marqué et différent. Céthégus paraît servir Catilina par penchant ; il est subjugué ; il admire son génie ; il désire son élévation ; il est prêt à tout faire pour lui, sans songer à lui disputer rien. Lentulus, enorgueilli du sang des Cornéliens qui coule dans ses veines, est entré dans le parti de Catilina par ambition, et aspire à régner avec lui. Catilina le peint dans ce seul vers qu'il dit à Céthégus :

> Sais-tu que de César il ose être jaloux ?

La scène où il témoigne à Catilina son mécontentement de le voir rechercher César, où il lui déclare même qu'il renonce à tout, si César a sur lui quelque avantage, est une peinture très-vraie des difficultés qu'éprouve un chef de parti à concilier les intérêts et les passions de tous ceux dont il a besoin. Il n'y a pas dans toute la pièce une scène de confident : elles sont toutes de caractères et de mœurs.

Le second acte finit par représenter l'assemblée des conjurés. Catilina les harangue avec la sorte d'éloquence convenable au sujet ; mais son discours ne peut être que le résumé de tout ce qu'il a dit en détail dans les scènes précédentes. Celle-ci n'offre rien de nouveau, rien d'important ; et dans tout ce second acte, l'action n'a pas fait un pas ; elle avance même fort peu dans le troisième. Tout se passe en préparatifs et en menaces du côté des conjurés, en précautions de la part du consul. Il fait arrêter quelques affranchis en présence de Catilina, de Lentulus et de Céthégus, et

l'on ne voit pas ni que cet acte d'autorité soit bien motivé, ni qu'il exige la présence du consul, ni qu'il produise rien, puisque, dans le quatrième acte, Cicéron ne paraît avoir tiré d'eux aucune lumière nouvelle. En général, lé défaut de ces trois premiers actes, c'est le manque d'action et la faiblesse de l'intrigue; et c'est l'inconvénient ordinaire de ces sortes de sujets. Le second acte commence par ces vers que dit Céthégus à Catilina :

> Tandis que tout s'apprête, et que ta main hardie
> Va de Rome et du monde allumer l'incendie;
> Tandis que ton armée approche de ces lieux,
> Sais-tu ce qui se passe en ces murs odieux?

On croirait que ces vers annoncent quelque événement. Catilina répond, à la vérité en très-beaux vers, qu'il sait que le consul se prépare à repousser l'orage, sans savoir de quel côté il viendra, et le reste de la scène ne contient que des développemens. Catilina commence encore le troisième acte par ce vers :

> Tout est-il prêt enfin? L'armée avance-t-elle?

Ainsi l'on attend toujours, et l'on n'agit point. Peut-être l'auteur se serait-il ménagé plus de ressources, s'il eût mis en scène Nonnius, le père d'Aurélie; peut-être, en saisissant supérieurement l'esprit de son sujet, n'en a-t-il pas conçu le plan et noué l'intrigue avec assez de force. Le nœud principal, qui est l'événement de la conspiration, ne pouvant offrir qu'un dénoûment, il était nécessaire d'y mêler le jeu des passions tragiques pour échauffer et remplir la pièce. Aurélie pouvait lui en fournir les moyens; mais ce rôle est le plus faible de tous, ou plutôt c'est le seul qui soit faible; c'est la partie qui demandait de l'invention, et Voltaire l'a négligée. Cet ouvrage est un tableau de la plus belle couleur : l'expression des têtes est parfaite, tous les accessoires sont soignés, mais il n'y a pas assez de mouvement et d'effet. Aurélie est un personnage trop passif; dès le deuxième acte, Catilina donne ordre de la faire sortir de Rome avec son fils :

> Nos femmes, nos enfans,
> Ne doivent point troubler ces terribles momens.

Au troisième, elle a reçu une lettre de son père qui lui révèle tous les crimes de son époux. Elle la lui montre, et Catilina, un moment après, apprend que Nonnius arrive, et va tout découvrir au consul; que l'entreprise sur Préneste a été manquée, et n'a servi qu'à éventer ses complots. Aurélie, effrayée du danger qui le menace, s'engage à fléchir Nonnius, pourvu que Catilina renonce à ses projets criminels; il paraît y consentir. Elle le quitte pour travailler à le sauver, et il prend le parti d'assassiner Nonnius avant qu'il puisse parler à Cicéron. Ce parti est bien dans son caractère, et un meurtre ne doit pas lui coûter. Ce meurtre produit au quatrième acte une situation tragique, et met en évidence toute la conspiration et l'âme atroce de Catilina. Cet acte est, sans contredit, le plus théâtral de la pièce : le ressort en est bien conçu; mais je crois que le poëte l'a mis en œuvre beaucoup trop tard, et que, s'il s'en fût servi dans les premiers actes, s'il lui avait donné plus de jeu et d'action, il en eût tiré de bien plus grands effets dans le quatrième, et aurait eu de quoi faire une véritable intrigue, la seule chose qui manque à cette tragédie pour être un chef-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, voyons ce qu'il a fait au quatrième acte. Le lieu de la scène qui doit être changé, est le temple de Tellus où va s'assembler le sénat. On voit paraître d'abord Lentulus et Céthégus qui

s'entretiennent à l'écart de leur dessein, de leurs espérances et de leurs craintes; c'est une conversation de conjurés. Les sénateurs arrivent en foule; et Caton, qui a observé en entrant les deux conspirateurs, dit à Lucullus.

Lucullus, je me trompe, ou ces deux confidens
S'occupent en secret de soins trop importans.
Le crime est sur leur front qu'irrite ma présence.
Déjà la trahison marche avec arrogance.
Le sénat qui la voit, cherche à dissimuler.
Le démon de Sylla semble nous aveugler:
L'âme de ce tyran dans le sénat respire.

CETEGUS.

Je vous entends assez, Caton; qu'osez vous dire?

CATON.

Que les dieux du sénat, les dieux de Scipion,
Qui contre toi peut-être ont inspiré Caton,
Permettent quelquefois les attentats des traîtres;
Qu'ils ont à des tyrans asservi nos ancêtres;
Mais qu'ils ne mettront pas en de pareilles mains
La maîtresse du monde et le sort des humains.
J'ose encore ajouter que son puissant génie,
Qui n'a pu qu'une fois souffrir la tyrannie,
Pourra, dans Céthégus et dans Catilina,
Punir tous les forfaits qu'il permit à Sylla.

CÉSAR.

Caton, que faites-vous? et quel affreux langage!
Toujours votre vertu s'explique avec outrage.
Vous révoltez les cœurs au lieu de les gagner.

CATON (*à César*)

Sur les cœurs corrompus vous cherchez à régner.
Pour les séditieux César toujours facile
Conserve en nos périls un courage tranquille.

CÉSAR.

Caton, il faut agir dans les jours de combats;
Je suis tranquille ici: ne vous en plaignez pas.

CATON.

Je plains Rome, César, et je la vois trahie.
O ciel! pourquoi faut-il qu'aux climats de l'Asie,
Pompée, en ces périls, soit encore arrêté?

CÉSAR.

Quand César est pour vous, Pompée est regretté!

CATON.

L'amour de la patrie anime ce grand homme.

CÉSAR.

Je lui dispute tout, jusqu'à l'amour de Rome.

En écoutant ce dialogue, on croit être dans le sénat romain. Cicéron arrive précipitamment; il instruit les sénateurs de la mort de Nonnius, tué par deux assassins au moment où il entrait dans Rome. L'un d'eux s'est sauvé à la faveur de la nuit; Cicéron vient d'arrêter l'autre:

Je l'ai mis dans les fers, et j'ai su que le traître
Avait Catilina pour complice et pour maître.

Catilina lui-même entre à ces mots:

Oui, sénat, j'ai tout fait.

Cette situation est frappante : c'est un vrai coup de théâtre. L'audace de Catilina étonne d'abord : avouer le meurtre d'un sénateur, et s'en vanter ! Mais il accuse Nonnius d'être le chef et l'âme de la conspiration dont Rome est alarmée ; il en donne pour preuve l'amas d'armes cachées qu'on trouvera dans sa maison. Il prétend avoir agi comme ces anciens Romains qui s'étaient immortalisés en faisant justice des ennemis de l'état sans s'astreindre aux formes des lois. Cette imposture est sans doute peu vraisemblable, et n'en impose pas un moment à Cicéron ; mais ce qui peut la justifier, c'est que la suite de la scène fait voir que Catilina cherche moins à faire croire cette fable qu'à jeter la division dans le sénat, à faire déclarer ses partisans secrets, à intimider ses ennemis. Il n'a besoin que d'un prétexte spécieux, et les armes déposées chez Nonnius en sont un. Il insiste pour que l'on s'assure du fait : le consul en donne l'ordre, et y ajoute celui d'amener Aurélie. Cet ordre était nécessaire pour que le spectateur pût la voir paraître dans le sénat sans blesser les usages reçus. Cependant Cicéron est indigné que les mensonges impudens d'un scélerat puissent éblouir un moment les sénateurs ; mais il l'est bien plus quand il voit César en prendre la défense. Et c'est ici que l'auteur a fouillé profondément dans la corruption de ces temps abominables. Cicéron tonne contre l'assassin : César, avec un calme perfide, lui répond :

C'est la cause de Rome : il faut qu'on l'éclaircisse.
Aux droits de nos égaux est-ce à nous d'attenter ?
Toujours dans ses pareils il faut se respecter.
Trop de sévérité tient de la tyrannie.

CATON.

Trop d'indulgence ici tient de la perfidie.
Quoi ! Rome est d'un côté, de l'autre un assassin !
C'est Cicéron qui parle, et l'on est incertain !

CÉSAR.

Il nous faut une preuve ; on n'a que des alarmes.
Si l'on trouve en effet ces parricides armes,
Et si de Nonnius le crime est avéré,
Catilina nous sert, et doit être honoré.

Et tout bas à Catilina :

Tu me connais : en tout je te tiendrai parole.

Ce dernier mot dit tout au spectateur intelligent, et Cicéron le devine sans l'avoir entendu ; il s'écrie dans sa douleur éloquente :

O Rome ! ô ma patrie ! ô dieux du Capitole !
Ainsi d'un scélérat un héros est l'appui !
Agissez-vous pour vous en nous parlant pour lui ?
César, vous m'entendez ; et Rome, trop à plaindre,
N'aura donc désormais que ses enfans à craindre ?

César se tait, quoique le reproche soit vif ; mais il en a fait assez pour encourager tout le parti de Catilina : on s'en aperçoit à ce que dit Clodius :

Rome est en sûreté ; César est citoyen.
Qui peut avoir ici d'autre avis que le sien ?

Ce dernier vers est remarquable : c'est avec ce langage qu'on a cent fois intimidé ceux qui sont honnêtes et faibles : c'est ainsi que, par toutes sortes de considérations diverses, quand les hommes sont rassemblés, la plupart ont un avis qui n'est pas le leur. Le poëte nous révèle ici le secret de la vraie force de Catilina ; mais il a su s'approprier aussi l'âme et le langage de l'orateur romain, et il a imité, en cet endroit, un morceau

des *Catilinaires* : c'est l'alliance la plus honorable de l'éloquence et de la poésie.

C'en est trop : je ne vois dans ces murs menacés,
Que conjurés ardens et citoyens glacés.
Catilina l'emporte, et sa tranquille rage,
Sans crainte et sans danger, médite le carnage.
Aux rangs des sénateurs il est encore admis ;
Il proscrit le sénat, et s'y fait des amis ;
Il dévore des yeux le fruit de tous ses crimes ;
Il vous voit, vous menace, et marque ses victimes ;
Et lorsque je m'oppose à tant d'énormités,
César parle de droits et de formalités !
Clodius à mes yeux de son parti se range !
Aucun ne veut souffrir que Cicéron le venge.
Nonnius par ce traître est mort assassiné :
N'avons-nous pas sur lui le droit qu'il s'est donné ?
Le devoir le plus saint, la loi la plus chérie,
Est d'oublier la loi pour sauver la patrie.
Mais vous n'en avez plus.

Aurélie entre, tenant à la main le poignard sanglant qu'elle a retiré du sein de son père : elle demande justice contre l'assassin qu'elle ne connaît pas. Cicéron le lui montre :

Le voici.

AURÉLIE.

Dieux !

CICÉRON.

C'est lui, lui qui l'assassina,
Qui s'en ose vanter.

AURÉLIE.

O ciel ! Catilina !

Et dans le même moment on revient de chez Nonnius : on a trouvé les armes, et les affranchis arrêtés ne déposent que contre lui. La situation est terrible pour Aurélie ; elle est même violente pour Catilina, témoin du désespoir de cette femme séduite et infortunée, qui voit son père égorgé et calomnié par son époux. Qu'aurait-ce donc été si la pièce eût été faite de manière que cette situation pût être graduée et approfondie ? Ici tout est nécessairement précipité. Aurélie, qui ne trouve qu'un monstre, qu'un bourreau dans son époux, et qui a été en quelque sorte sa complice en dissimulant ses forfaits, n'a qu'un parti à prendre. Elle avoue tout, elle l'accuse, elle s'accuse elle-même :

Romains, voilà l'époux dont j'ai suivi la loi :
Voilà votre ennemi.... Perfide, imite-moi !

Elle se frappe du même fer qui a ôté la vie à son père. Catilina, démasqué et furieux, laisse éclater sa rage contre Cicéron et sa haine contre Rome. Sa sortie du sénat est une déclaration de guerre, comme dans l'histoire. On apporte au consul la lettre de Nonnius, qu'on a trouvée en secourant Aurélie. Nonnius trompé accuse César, dans son billet, par ce vers :

César, qui nous trahit, veut enlever Préneste ;

et Catilina du moins a réussi à le faire soupçonner. Cicéron lui montre ce billet : il était facile à César de se justifier sur cet article, puisqu'il était innocent. Quel est le poëte qui n'eût pas cru avoir une belle occasion de faire parler un héros injustement accusé ? Voltaire a fait bien plus il a senti que, dans une pareille scène, dans un quatrième acte, toute discus-

sion particulière à César ne pouvait être que froide, et mettait un incident à la place du sujet. Il s'est tiré de la difficulté par un trait de caractère, par un trait sublime : il a mis César au-dessus de la défense comme de l'accusation.

J'ai lu : je suis Romain : notre perte s'annonce ;
Le danger croît ; j'y vole, et voilà ma réponse.

Cicéron, dont l'âme paraît s'élever et s'agrandir au milieu des dangers de la patrie, porte alors dans tous les cœurs cette chaleur patriotique dont le sien est embrasé.

Vous, si les derniers cris d'Aurélie expirante,
Ceux du monde ébranlé, ceux de Rome sanglante,
Ont réveillé dans vous l'esprit de vos aïeux,
Courez au Capitole, et défendez vos dieux.
Du fier Catilina soutenez les approches.
Je ne vous ferai point d'inutiles reproches
D'avoir pu balancer entre ce monstre et moi.
(*A d'autres sénateurs.*)
Vous, sénateurs, blanchis dans l'amour de la loi,
Nommez un chef enfin, pour n'avoir point de maîtres ;
Amis de la vertu, séparez-vous des traîtres.
(*Les sénateurs se séparent de Céthégus et de Lentulus-Sura.*)
Point d'esprit de parti, de sentimens jaloux :
C'est par-là que jadis Sylla régna sur nous.
Je vole en tous les lieux où vos dangers m'appellent,
Où de l'embrasement les flammes étincellent.
Dieux, animez ma voix, mon courage et mon bras,
Et sauvez les Romains, dussent-ils être ingrats !

Ce dernier mot est une prophétie : on dira que le poëte l'a trouvée dans l'histoire : non, c'est dans l'âme de Cicéron.

Le cinquième acte ne peut nous faire attendre que l'événement du combat : la matière est pauvre, mais le génie a su encore l'enrichir. Il commence, il est vrai, à peu près comme le précédent, par des discussions entre Caton et Clodius, qui, tous deux en habits de guerre, ainsi que quelques autres sénateurs, gardent avec un corps de soldats l'enceinte du temple de Tellus. Cicéron a lui-même arrêté Lentulus et Céthégus qui marchaient à la tête des conjurés, et commandaient le carnage et l'incendie : il les a fait conduire au supplice. C'est aux yeux de Caton une justice courageuse, à ceux de Clodius un abus d'autorité. Caton va au-devant de Cicéron qu'il voit revenir :

Viens, tu vois des ingrats : mais Rome te défère
Les noms, les sacrés noms de père et de vengeur,
Et l'envie à tes pieds t'admire avec terreur.

CICÉRON.

Romains, j'aime la gloire, et ne veux point m'en taire.
Des travaux des humains c'est le digne salaire.
Sénat, en vous servant il la faut acheter :
Qui n'ose la vouloir, n'ose la mériter.

On se souviendra toujours que Voltaire, quelque temps avant de quitter Paris, y fit représenter *Rome sauvée* sur un théâtre qu'il avait élevé dans sa maison. Il jouait le rôle de Cicéron, qui certainement lui appartenait. J'ai souvent ouï dire à des personnes qui avaient assisté à cette représentation mémorable, et entr'autres au grand acteur Lekain, qui, tout jeune

qu'il était alors, était capable d'en juger, que ce fut un bien beau et bie intéressant spectacle que Voltaire représentant Cicéron. On rappela surtout cet endroit : *Romains, j'aime la gloire, etc.*; et comme a dit ingénieusement l'éditeur de Kelh : « On ne savait si ce noble aveu venai » d'échapper à l'âme de Cicéron ou à l'âme de Voltaire ».

Le consul expose au sénat ce qu'il a fait, et l'état affreux de Rome, qu de tous côtés est en proie au fer et aux flammes. Catilina repoussé a franch les portes, a rejoint son armée qui l'attendait, et va attaquer les remparts. On demande au consul ce que fait César :

Il a, dans ce jour mémorable,
Déployé, je l'avoue, un courage indomptable.
Mais Rome exigeait plus d'un cœur tel que le sien.
Il n'est pas criminel : il n'est pas citoyen.
Je l'ai vu dissiper les plus hardis rebelles;
Mais bientôt, ménageant des Romains infidèles,
Il s'efforçait de plaire aux esprits égarés,
Aux peuples, aux soldats, et même aux conjurés.
Dans le péril horrible où Rome était en proie,
Son front laissait briller une secrète joie.
Sa voix, d'un peuple entier sollicitant l'amour,
Semblait inviter Rome à le servir un jour.

C'est un tableau de Tacite poétiquement colorié. César paraît à l'instant où Caton, toujours le même, dit de lui :

Je le redis encore, et veux le publier,
De César en tout temps il faut se défier.

Il se justifie, sur les ménagemens qu'on lui reproche, avec ce ton de grandeur qu'il a dans toute la pièce :

Je parle aux citoyens, je combats les guerriers.

Mais il avoue que les vétérans de Sylla sont des ennemis redoutables : ils sont sous un chef habile. Il demande les ordres du consul.

CICÉRON.

Les voici : que le ciel m'entende et les couronne!
Vous avez mérité que Rome vous soupçonne.
Je veux laver l'affront dont vous êtes chargé;
Je veux qu'avec l'état votre honneur soit vengé.
Au salut des Romains je vous crois nécessaire.
Je vous connais, je sais ce que vous pouvez faire;
Je sais quels intérêts vous peuvent éblouir :
César veut commander, mais il ne peut trahir.
Vous êtes dangereux, vous êtes magnanime;
En me plaignant de vous, je vous dois mon estime.
Partez, justifiez l'honneur que je vous fais :
Le monde entier sur vous a les yeux désormais.
Secondez Pétréius, et délivrez l'empire;
Méritez que Caton vous aime et vous admire.
Dans l'art des Scipions vous n'avez qu'un rival;
Nous avons des guerriers; il faut un général :
Vous l'êtes; c'est sur vous que mon espoir se fonde.
César, entre vos mains je mets le sort du monde.

CÉSAR (*en l'embrassant*).

Cicéron à César a dû se confier;
Je vais mourir, Seigneur, ou vous justifier.

Il sort, et les dernières paroles du rôle de Caton sont celles-ci :

De son ambition vous allumez les flammes.

Celles de Cicéron, qui croit devoir à Caton de lui expliquer ses motifs, sont peut-être ce qu'il y a de plus admirable dans ce rôle, où il y a tant à admirer.

Va, c'est ainsi qu'on traite avec les grandes âmes.
Je l'enchaîne à l'état en me fiant à lui :
Ma générosité le rendra notre appui.
Apprends à distinguer l'ambitieux du traître :
S'il n'est pas vertueux, ma voix le force à l'être.
Un courage indompté, dans le cœur des mortels,
Fait ou les grands héros ou les grands criminels.
Qui du crime à la terre a donné des exemples,
S'il eût aimé la gloire, eût mérité des temples.
Catilina lui-même à tant d'horreurs instruit,
Eût été Scipion, si je l'avais conduit.
Je réponds de César ; il est l'appui de Rome.
J'y vois plus d'un Sylla, mais j'y vois un grand homme.

Cette scène si neuve et si bien conçue, ce choix que fait Cicéron, cette confiance aussi éclairée que magnanime, cette intelligence de deux grandes âmes séparées sur tout le reste, et se rencontrant dans l'amour de la gloire, sont des beautés supérieures qui soutiennent ce cinquième acte, et remplacent par l'admiration ce qui manque de mouvement et d'effet à l'action théâtrale ; c'est le caractère général de la pièce. Cette scène nécessaire a pourtant un inconvénient inévitable dans la disposition du cinquième acte. L'intervalle d'un acte à l'autre, qui est ordinairement le temps où se livrent les combats, leur laisse une durée vraisemblable. Ici César rentre vainqueur un moment après qu'il est sorti pour aller combattre, et la vraisemblance est un peu forcée. Rome triomphe, et Catilina est tombé sur un monceau de morts.

Romain, je le condamne, et soldat, je l'admire.

C'est le témoignage que lui rend César, et César mérite celui que lui rend Cicéron dans ces beaux vers qui finissent la pièce :

Tu n'as point démenti mes vœux et mon estime :
Va, conserve à jamais cet esprit magnanime :
Que Rome admire en toi son éternel soutien.
Grands dieux ! que ce héros soit toujours citoyen !
Dieux ! ne corrompez pas cette âme généreuse,
Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse !

L'expression des caractères et des mœurs, la peinture du génie de Rome dégradé, et du génie naissant de César, le développement de la belle âme de Cicéron, l'éloquence de l'orateur qui a passé dans les vers du poëte, le sublime des sentimens et des pensées, auquel il ne manque qu'un siècle de plus pour inspirer la même vénération que celui de Corneille, feront compter *Rome sauvée* parmi les pièces qui, sans être les plus tragiques, soutiennent singulièrement la dignité de la tragédie, et la font goûter aux esprits les plus sévères et les plus élevés : peut-être même, pour la faire goûter au plus grand nombre, ne manque-t-il que des acteurs.

Observations sur le style de Rome sauvée.

1 Quand *sa haine impuissante et sa colère vaine.*

Amas de mots et d'épithètes identiques.

2 Les soldats de Sylla, *de carnage altérés*,
Sortent de leur retraite, *aux meurtres préparés.*

Même défaut que ci-dessus, répétition d'idées et uniformité de tournures.

3 Ne me reprochez plus tous mes égaremens,
D'une ardente jeunesse *impétueux enfans.*

Enflure de style : des *égaremens* ne sauraient se personnifier, et ne sont point des *enfans*.

4 Si quelque rejeton de nos derniers tyrans
N'*allumait en secret des feux plus dévorans.*

Non-seulement ces figures sont incohérentes en elles-mêmes, puisqu'on ne sait ce que c'est qu'un *rejeton qui allume des feux*; mais elles n'ont aucun rapport avec celles qui précèdent. *Croit-on que Mallius arborât l'étendard de la guerre civile, s'il n'était soutenu par des mains plus puissantes* (que les siennes)? Cela s'entend, mais ne se lie nullement avec le *rejeton qui allume des feux*, et *des feux plus dévorans* offre une idée comparative qui ne se rapporte à rien. Ce style réunit l'enflure et l'incorrection; mais heureusement il est rare dans l'auteur, et particulièrement dans cette pièce.

5 De plus cruels soucis, des chagrins plus pressans
Occupent mon courage *et regnent sur mes sens.*

Des chagrins et *des soucis* ne *règnent* point *sur les sens*; ces sortes d'hémistiches oisaux sont d'ailleurs de véritables chevilles.

6 De son fier ascendant le dangereux empire.

Encore une redondance de mots, pléonasme et battologie.

7 Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids, etc.

Trop de mots, style lâche et prolixe, défaut d'autant plus remarquable ici, qu'en général cette pièce est une de celles que l'auteur a le plus fortement écrites, et avec le plus de soin.

8 Il avait une armée, et j'*en forme* aujourd'hui.

L'exactitude grammaticale exigerait *et j'en forme une* : c'est une faute.

9 Je ferai ce qu'*enfin* Sylla craignit de faire.

Il est clair que l'ordre des mots n'est pas celui des idées. L'auteur a voulu et a dû dire : *Je ferai enfin ce que Sylla craignit de faire*. Une transposition de ce genre n'est pas une hardiesse heureuse ; c'est une négligence.

10 Je vois vos ennemis *expirans sous vos bras.*

Cet hémistiche n'est pas heureux.

11 Dans *ses* murs, *sous son* temple, *à ses* yeux, *sous ses pas.*

Accumulation de mots et de pronoms qui blesse à la fois l'élégance et l'harmonie.

12 Que du sang des proscrits les *fatales* prémices
Consacrent *sous vos mains* ce redoutable jour.

Emphase et prolixité : des *prémices* qui *consacrent un jour sous des mains* forment une bien mauvaise phrase. Racine a dit :

Déjà coulait le sang, prémices du carnage.

La différence est grande.

13 Dans mon aveuglement que ma raison déplore,
Ce reste de raison m'éclaire au moins encore.

Phrase inélégante.

14 C'est donc là ce grand cœur, *et* qui me fut soumis!

La conjonction *et* n'est que pour la mesure : c'est une cheville. Il n'en faut pas davantage pour gâter un vers.

15 Va, je l'arracherai, sur mon front affermie (la couronne).

Cette construction est une espèce de latinisme dans le goût de ceux de Racine; c'est dire assez qu'il est poétique et qu'il ne blesse aucune convenance du langage.

16 Je lui dispute tout, jusqu'à l'*amour de Rome*.

Le vers précédent indique que l'*amour de Rome* ne veut dire ici que l'*amour pour Rome*. Mais remarquons, en passant, que tel est, dans ces sortes de phrases, l'inconvénient de la particule *de*, que souvent elle est susceptible par elle-même du sens actif et passif, et que, pour éviter l'amphibologie, il faut avoir soin de déterminer l'un ou l'autre. Ainsi dans ces vers de Racine :

. . . . Et nourrir dans son âme
Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme.

il n'y a pas à se méprendre; mais le second vers serait tout aussi bon dans le sens contraire, si l'on disait : Il *souffre*, sans se plaindre,

Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme.

C'est un avertissement pour ceux qui connaissent tout le prix de la clarté dans le style.

SECTION XIII.

L'Orphelin de la Chine.

VOLTAIRE nous apprend qu'il conçut l'idée de cette pièce à la lecture de ces informes essais où l'art du théâtre, comme tous les autres arts, s'est arrêté chez les Chinois, qui, en les cultivant les premiers, n'ont eu que l'inutile avantage de l'antériorité, laissant à ceux qui les ont perfectionnés l'honneur réel de la supériorité. L'auteur de *l'Orphelin de la Chine* l'avait d'abord arrangé en trois actes; il s'obstina depuis à l'étendre jusqu'à cinq, et c'est, je crois, la première cause des défauts de cet ouvrage. Ceux qui ont assez étudié l'économie dramatique pour marquer dans un sujet les points principaux qui en déterminent la distribution naturelle, en aperçoivent trois dans *l'Orphelin* : la résolution prise par Zamti de livrer son fils à la place de celui de l'empereur, l'entrevue de Gengis et d'Idamé, qui amène l'aveu de ce généreux sacrifice, et la résolution désespérée des deux époux, que le dénoûment doit suivre immédiatement. Quoique ce fond ne semble pas offrir beaucoup d'événemens, il y en aurait assez, si le sujet était de nature à fonder un grand péril sur le caractère de Gengis, et un grand intérêt sur son amour : dès-lors le champ était ouvert aux développemens de passion qui peuvent produire la terreur et la pitié, et soutenir la même situation sans la ressource des incidens. Mais l'objet principal de l'ouvrage commandait un autre plan : l'auteur voulait et devait nous représenter cet exemple unique dans les annales du monde, et qui fait tant d'honneur à celles des Chinois, l'exemple d'une nation conquérante qui se soumet aux lois de la nation conquise : tel devait être le dénoûment de sa pièce, et cette partie, capitale dans son plan,

devait nécessairement assujettir toutes les autres. Dès-lors il fallait que Gengis-Kan eût un caractère qui s'accordât avec ce dénoûment et le rendît vraisemblable : il fallait qu'il se montrât supérieur à son peuple et à sa fortune, par l'élévation de son âme et de ses idées. Ce ne pouvait plus être un destructeur féroce, un impitoyable tyran ; il devait avoir de la politique et de la générosité. Ce ne pouvait pas non plus être un amant forcené : occupé depuis cinq ans de la conquête de l'Orient, et n'ayant conservé de son ancien amour pour Idamé qu'un souvenir mêlé de ressentiment, le temps, l'absence, la guerre, l'ambition, la prodigieuse grandeur où il est parvenu, tout éloigne de lui ces excès d'emportement et d'ivresse qui n'appartiennent à l'amour que quand il règne sans partage. De ces convenances décisives pour un homme qui les connaissait aussi bien que Voltaire, il résultait que Gengis ne pouvait être ni assez tendre pour nous toucher, ni assez terrible pour nous effrayer. D'un autre côté, Zamti, capable de sacrifier son fils pour sauver celui de son empereur, ne pouvait être qu'un homme respectable et cher à une épouse aussi vertueuse qu'Idamé. Elle avoue qu'autrefois elle a été flattée de l'hommage de Gengis lorsqu'il n'était que Témugin; mais elle n'a eu pour lui qu'un sentiment de préférence qui aujourd'hui ne peut rien coûter à son devoir. Il s'ensuit qu'entre ces trois personnages, l'amour ne saurait faire naître des émotions bien vives, et j'en conclus qu'il eût mieux valu ne pas le faire entrer dans la pièce : l'auteur pouvait s'en passer, en se restreignant à trois actes ; mais engagé à en faire cinq, il a suivi un plan qui lui fournissait peu de mouvemens pour l'action, et qui en même temps arrêtait ceux de la passion. Il n'avait donc plus qu'une ressource, à la vérité toujours prête pour le grand écrivain, et impossible pour tout autre, la beauté des détails et des sentimens; et ce qu'il en a tiré lui fait d'autant plus d'honneur, qu'il avait alors plus de soixante ans, et que sa verve dramatique, loin de paraître appauvrie ou refroidie, n'a jamais été plus vive ni plus féconde. Elle a soutenu et racheté, autant qu'il était possible, les langueurs de l'action, mais pourtant n'a pu empêcher qu'on ne les sentît. Il n'y en aurait pas eu dans sa première division en trois actes; mais il y aurait aussi prodigué moins de beautés ; lequel de ces deux plans était préférable, ou celui qui, plus resserré, ne laissait désirer rien, ou celui qui, plus étendu, offrait plus à la critique et à l'admiration ? Cette question sera différemment décidée selon les différens goûts. Ceux qui ne peuvent pas se résoudre à perdre de beaux vers (et cette faiblesse-là est bien pardonnable) ne pourront savoir mauvais gré à l'auteur d'avoir allongé sa marche, dût-elle paraître quelquefois lente et irrégulière. Le plus grand nombre, moins amoureux de la poésie et plus attaché à l'effet de la scène, pourra souhaiter d'être ému davantage, dût-il avoir moins à admirer. Il peut y avoir un milieu entre ces deux opinions, et c'est peut-être celui-ci : si l'auteur n'eût fait que cette tragédie, et qu'il eût voulu y donner de son talent la plus grande idée que le sujet pût permettre, je crois qu'il aurait eu raison de la faire telle qu'elle est : rien n'était plus propre à faire connaître de quoi il était capable. Mais un homme qui a fait ses preuves, un maître, doit, ce me semble, préférer à tout la perfection de son art, et se mettre au-dessus de l'ambition hasardeuse d'étaler de brillantes ressources, qui sont plutôt glorieuses pour lui que suffisantes pour l'ouvrage. On sait gré à un jeune artiste de montrer ce qu'il peut : nous aimons en lui nos espérances; on exige d'un homme consommé qu'il fasse ce qu'il doit : nous attendons de lui des modèles.

C'en est un du moins que le rôle d'Idamé : Voltaire n'en a point fait de plus beau : il est intéressant et noble d'un bout à l'autre, et du plus grand pathétique au second et au troisième acte. Il est sans exemple que

le talent tragique ait produit un rôle de cette force dans un poëte sexagénaire; et c'est une des exceptions qui étaient réservées à Voltaire. Idamé est sans contredit la partie la plus intéressante de la tragédie de *l'Orphelin*. Cet intérêt, fondé sur le péril de son fils et sur ses alarmes maternelles, est en effet celui qui domine dans la pièce, quoique intitulée *l'Orphelin de la Chine;* mais c'est principalement dans les premiers actes, et il ne sera que trop facile de faire voir pourquoi il s'affaiblit ensuite extrêmement, et cesse même tout-à-fait depuis la fin du troisième acte jusqu'au cinquième, par une suite du plan que j'ai exposé, et par la malheureuse nécessité d'éloigner le dénoûment.

Ce péril du fils d'Idamé ne commence pas avec la pièce, ni même celui de l'Orphelin. L'exposition, divisée en plusieurs scènes, moitié en dialogues, moitié en récits, n'annonce d'abord que la prise de Pékin par les lieutenans de Gengis, les dévastations et les cruautés des Tartares, le massacre de l'empereur et de toute sa famille, enfin toute cette ville immense, capitale de l'empire du Katay, réduite à l'esclavage. Tous ces faits, qui se passent au moment même où commence la pièce, raçontés successivement, forment une peinture progressive de cette grande révolution, peinture qui devient encore plus frappante par le contraste des mœurs chinoises et tartares, des vainqueurs et des vaincus, tracées avec un éclat de couleur qui n'ôte rien à la fidélité, et qui couvre les traits négligés que des yeux sévères peuvent apercevoir dans ce tableau aussi neuf qu'imposant. Le lieu de la scène motive les récits qui se succèdent : elle est dans un palais des mandarins, qui fait partie du palais impérial, et où le monarque, à l'approche des Tartares, avait renfermé ses gens de loi, ses prêtres, avec leurs femmes et leurs enfans. C'est là qu'Idamé, femme du mandarin Zamti, s'entretient avec sa confidente Asséli, et lui apprend que ce fameux Gengis, la terreur de l'Orient, n'est autre que Témugin, un Tartare fugitif qui, banni de son pays, était venu cinq ans auparavant chercher un asile dans cette même ville dont il vient de se rendre maître, et avait osé demander la main d'Idamé. Cette confidence amène ces détails de mœurs où nul poëte n'a été aussi loin que Voltaire, et qu'il enrichit de ces idées philosophiques dont il a fait usage le premier, et qu'il n'a placées nulle part plus heureusement que dans cette pièce. Elles s'y présentaient d'elles-mêmes, puisqu'il s'agit d'un peuple chez qui l'autorité, les lois, la police, sont dans la main des lettrés, d'un peuple dont la sagesse a subjugué ses vainqueurs, quoique nous sachions aujourd'hui que cette sagesse, ces lois, ces lumières, fastueusement exagérées par la mauvaise foi ou la crédulité de nos *philosophes modernes*, n'en sont pas moins médiocres pour être anciennes, et que, si elles ont été adoptées par des Tartares, elles sont encore à une distance immense de l'étonnant degré de civilisation où le christianisme avait conduit l'Europe, surtout depuis trois siècles, comme l'a prouvé Montesquieu, d'accord avec tous les écrivains qui n'ont pas sacrifié leur raison au fanatisme de l'irréligion.

Asséli, au nom de Témugin, témoigne sa surprise :

Quoi ! c'est lui dont les vœux vous furent adressés !
Quoi ! c'est ce fugitif dont l'amour et l'hommage
A vos parens surpris parurent un outrage !
Lui qui traîne après lui tant de rois ses suivans,
Dont le nom seul impose au reste des vivans !

IDAMÉ.

C'est lui-même, Asséli : son superbe courage,

Sa future grandeur, brillaient sur son visage.
Tout semblait, je l'avoue, esclave auprès de lui;
Et lorsque de la cour il mendiait l'appui,
Inconnu, fugitif, il ne parlait qu'en maître.
Il m'aimait, et mon cœur s'en applaudit peut-être;
Peut-être qu'en secret je tirais vanité
D'adoucir ce lion dans mes fers arrêté,
De plier à nos mœurs cette grandeur sauvage,
D'instruire à nos vertus son féroce courage,
Et de le rendre enfin, grâces à ces liens,
Digne un jour d'être admis parmi nos citoyens.
Il eût servi l'état qu'il détruit par la guerre:
Un refus a produit les malheurs de la terre.
De nos peuples jaloux tu connais la fierté:
De nos arts, de nos lois l'auguste antiquité,
Une religion de tout temps épurée,
De cent siècles de gloire une suite avérée,
Tout nous interdisait dans nos préventions,
Une indigne alliance avec les nations.
Enfin un autre hymen, un plus saint nœud m'engage;
Le vertueux Zamti mérita mon suffrage.
Qui l'eût cru, dans ces temps de paix et de bonheur,
Qu'un Scythe méprisé serait notre vainqueur?
Voilà ce qui m'alarme et qui me désespère.
J'ai refusé sa main: je suis épouse et mère;
Il ne pardonne pas; il se vit outrager,
Et l'univers sait trop s'il aime à se venger.
Étrange destinée et revers incroyable!
Est-il possible, ô Dieu! que ce peuple innombrable
Sous le glaive du Scythe expire sans combats,
Comme de vils troupeaux que l'on mène au trépas!

Il n'y a pas ici un trait qui n'ait de la vérité et qui n'ait un dessein. Les hommes instruits y retrouvent ce que l'histoire et les voyageurs nous ont appris du caractère de ces peuples, qui, ne sortant presque jamais de leur pays, et ne s'écartant point des coutumes de leurs ancêtres, ont toujours craint de s'allier avec les nations étrangères, ont toujours peu communiqué avec elles, et nous rendent encore si difficile tout accès dans leurs états et tout commerce entre eux et nous. Ce n'est pas là sans doute ce qu'on peut blâmer en eux: la turbulente et ambitieuse activité des Européens peut alarmer un peuple paisible; mais cet effroi même prouve la faiblesse de son gouvernement, et il faut qu'un empire si populeux et si puissant soit bien peu avancé dans la politique et dans les arts protecteurs, puisqu'il est obligé de repousser le commerce pour prévenir les dangers.

Ces vers, *est-il possible*, etc.. donnent l'idée la plus juste de la différence de force et de courage qu'en tout temps on a remarquée entre les Chinois et leurs voisins les Tartares orientaux, qui les ont assujettis deux fois, et qui occupent encore le trône. Ce que dit Idamé du caractère de grandeur et de fierté naturel à Gengis, avant que la fortune l'eût justifié, l'élève déjà dans l'esprit du spectateur, et les desseins qu'Idamé avait sur lui en font attendre tout autre chose que la férocité d'un brigand. Il n'y a qu'un hémistiche, peut-être amené par la rime, qui ne soit pas aussi vrai que tout le reste de ce morceau:

Tout nous interdisait; *dans nos préventions*,
Une indigne alliance avec les nations.

Les motifs énoncés dans les vers précédens, et qui fondent les principes qu'elle a reçus en naissant, ne lui permettent pas de les regarder comme des *préventions* : ils doivent être et sont en effet, dans tout le cours de la pièce, sacrés à ses yeux. Ce n'est donc pas elle qui parle ici ; c'est le poëte, mais c'est aussi la seule fois : il n'y a pas une autre faute du même genre. Ce scrupule sur un hémistiche qui manque de vérité peut former un singulier contraste avec l'habitude établie d'entendre tous les jours des pièces où rien n'est si rare (en mettant même la diction à part) que des personnages qui parlent comme ils doivent parler ; mais il peut en même temps donner une idée de la difficulté d'écrire une tragédie, puisqu'à chaque vers le poëte doit avoir devant les yeux le personnage, le lieu de la scène, l'époque de l'action, les circonstances, tout ce qui précède et tout ce qui doit suivre, en sorte qu'il n'y ait pas un mot où rien de tout cela soit démenti. Voilà sans doute de quoi épouvanter ; mais il faut qu'on se rassure : il y a un moyen très-facile et très-commun d'aplanir toutes ces difficultés : c'est de n'en pas connaître une seule, et de n'y songer même pas ; c'est le parti qu'on prend depuis long-temps quand on a ce qu'on appelle *du génie*. *Le génie*, comme on sait, dédaigne toutes ces minuties que la raison appelle des convenances; et si j'étais dans le cas dont je suis heureusement dispensé jusqu'ici, d'examiner quelques-unes de nos pièces écrites depuis douze ou quinze ans, et de faire voir que le plus souvent, sur mille vers, il n'y en a pas vingt que le bon sens voulût conserver, combien de nos nouveaux docteurs se récriraient que ce sont là des *fautes heureuses*, des *fautes de génie*, puisqu'enfin ces pièces ont été applaudies, et que quelques-unes même le sont encore, en attendant mieux ! Mais aussi Voltaire, aux yeux de ces mêmes juges, *n'a point de génie;* il n'en a donc point les priviléges, et c'est du moins ce qui autorise mon observation.

Idamé parle, dans cette première scène, de cet enfant des rois qui va bientôt nous occuper ; elle ignore encore le sort de l'empereur et de son épouse.

Hélas! ce dernier fruit de leur foi conjugale,
Ce malheureux enfant à nos soins confié,
Excite encor ma crainte ainsi que ma pitié.
Mon époux au palais porte un pied téméraire.
Une ombre de respect pour son saint ministère
Peut-être adoucira ces vainqueurs forcenés.
On dit que ces brigands, aux meurtres acharnés,
Qui remplissent de sang la terre intimidée,
Ont d'un Dieu cependant conservé quelque idée:
Tant la nature même, en toute nation,
Grava l'Être-Suprême et la religion!

C'est Voltaire qui a fait ces vers que rien ne l'obligeait à faire, puisqu'il n'était pas *dévot*. Cette espèce de liberté qu'on laisse à Zamti en faveur du ministère sacré qui l'attache aux autels devait être motivée, et le sera encore tout à l'heure d'une manière plus positive; et cela était nécessaire pour justifier les démarches dont il va rendre compte. Il parait, et Idamé l'interroge en tremblant :

Hélas! qu'avez-vous vu?

ZAMTI.

Ce que je tremble à dire,
Le malheur est au comble ; il n'est plus cet empire.

Sous le glaive étranger j'ai vu tout abattu.
De quoi nous a servi d'adorer la vertu ?
Nous étions vainement dans une paix profonde,
Et les législateurs et l'exemple du monde;
Vainement par nos lois l'univers fut instruit :
La sagesse n'est rien, la force a tout détruit.
J'ai vu de ces brigands la horde hyperborée,
Par des fleuves de sang se frayant une entrée,
Sur les corps entassés de nos frères mourans,
Portant partout le glaive et les feux dévorans.
Ils pénètrent en foule à la demeure auguste
Où de tous les humains le plus grand, le plus juste,
D'un front majestueux attendait le trépas.
La reine évanouie était entre ses bras;
De leurs nombreux enfans, ceux en qui le courage
Commençait vainement à croître avec leur âge,
Et qui pouvaient mourir les armes à la main,
Étaient déjà tombés sous le fer inhumain.
Il restait près de lui ceux dont la tendre enfance
N'avait que la faiblesse et des pleurs pour défense.
On les voyait encore autour de lui pressés,
Tremblans à ses genoux qu'ils tenaient embrassés.
J'entre par des détours inconnus au vulgaire;
J'approche, en frémissant, de ce malheureux père.
Je vois ces vils humains, ces monstres des déserts,
A notre auguste maître osant donner des fers,
Traîner dans son palais, d'une main sanguinaire,
Le père, les enfans et leur mourante mère.

IDAMÉ.

C'est donc là leur destin! quel changement, ô cieux!

ZAMTI.

Ce prince infortuné tourne vers moi les yeux;
Il m'appelle, il me dit dans la langue sacrée,
Du conquérant tartare et du peuple ignorée :
Conserve au moins le jour au dernier de mes fils.
Jugez si mes sermens et mon cœur l'ont promis!
Jugez de mon devoir quelle est la voix pressante!
J'ai senti ranimer ma force languissante;
J'ai revolé vers vous; les ravisseurs sanglans
Ont laissé le passage à mes pas chancelans;
Soit que, dans les fureurs de leur horrible joie,
Au pillage acharnés, occupés de leur proie,
Leur superbe mépris ait détourné les yeux;
Soit que cet ornement d'un ministre des cieux,
Ce symbole sacré du grand Dieu que j'adore,
A la férocité puisse imposer encore;
Soit qu'enfin ce grand Dieu, dans ses profonds desseins,
Pour sauver cet enfant qu'il a mis dans mes mains,
Sur leurs yeux *vigilans répandant* un nuage,
Ait égaré leur vue ou suspendu leur rage.

Ces tableaux de désolation semblent mettre en effet sous nos yeux le renversement d'un grand empire, et toutes les horreurs qui accompagnent une invasion de barbares dans un pays policé. Le serment qu'a fait Zamti à son empereur est un lien de plus qui l'attache à cet enfant, le dernier rejeton de tant de rois. La *langue sacrée* dont il est ici question est encore une circonstance prise dans les mœurs : la langue des lettrés n'est point, à

la Chine, celle du peuple. Il faut convenir que cet acte produit une illusion complète, et nous transporte au lieu de la scène. Le théâtre nous avait montré cent fois les Grecs et les Romains : c'était la première fois qu'on y voyait cette nation de Chinois que tant de singularités rendent intéressante pour notre curiosité, et qui l'est encore plus dans le moment d'une révolution, et placée en contraste avec un peuple de guerriers dont elle est si différente. L'un et l'autre sont peints dans toute la pièce avec une égale vérité et une égale force de pinceau; et pouvait-on ne pas voir avec plaisir ces richesses nouvelles que Voltaire apportait sur la scène?

Etan, mandarin d'un ordre inférieur, vient annoncer la mort du monarque et la destruction de toute la famille impériale. Il ne reste aucun moyen de se dérober au vainqueur : l'enceinte où se passe l'action est investie de tous côtés, et bientôt paraît Octar, l'un des généraux de Gengis-Kan.

Esclaves, écoutez ; que votre obéissance
Soit l'unique réponse aux ordres de ma voix ;
Il reste encore un fils du dernier de vos rois ;
C'est vous qui l'élevez ; votre soin téméraire
Nourrit un ennemi dont il faut se défaire.
Je vous ordonne au nom du vainqueur des humains,
De remettre aujourd'hui cet enfant dans mes mains.
Je vais l'attendre, allez, qu'on m'apporte ce gage.
Pour peu que vous tardiez, le sang et le carnage
Vont de mon maître encor signaler le courroux,
Et la destruction commencera par vous.
La nuit vient, le jour fuit; vous, avant qu'il finisse,
Si vous aimez la vie, allez, qu'on obéisse!

On commence à s'apercevoir, dès cette scène, que l'auteur a eu soin de gagner du temps. Ces mots *je vais l'attendre, allez*, semblent faire entendre que le Tartare va demeurer là jusqu'à ce qu'on lui apporte la victime qu'il demande; et c'est en effet ce qu'il devrait faire. Il ne faut pas beaucoup de temps pour lui remettre cet enfant qui est nourri dans ce même lieu. Pourquoi donc s'éloigne-t-il? Pourquoi des soldats ne se font-il pas conduire par Idamé et Zamti jusqu'à l'endroit où est cet orphelin, qui ne doit pas être difficile à trouver? C'est la conduite que doivent naturellement tenir des guerriers tartares qui ont ordre de faire périr une victime d'état, et dont le premier devoir est de s'en assurer. Il semble au contraire que cet Octar veuille laisser à Idamé et à Zamti le temps et les moyens de le tromper.

Zamti envoie son épouse auprès de l'Orphelin; il reste avec Etan :

Ecoute : cet empire est-il cher à tes yeux ?
Reconnais-tu ce Dieu de la terre et des cieux,
Ce Dieu que sans mélange annonçaient nos ancêtres,
Méconnu par le bonze, insulté par nos maîtres ?

La distinction établie entre la croyance d'un Dieu, qui est la religion des lettrés, et les superstitions des bonzes, qui adorent l'idole de Fô et la font adorer à la populace séduite, est exactement conforme à la vérité historique. Etan jure à Zamti l'obéissance et le secret, et reçoit de lui l'ordre de livrer au Tartare le propre fils de Zamti au lieu de l'Orphelin. Ce dévoûment terrible, qui n'étonnerait pas dans une république telle que Rome ou Sparte, peut étonner d'abord dans un état despotique, et cependant n'est point contraire aux mœurs. Le despotisme, à la Chine, a un caractère particulier; il est pour ainsi dire consacré par l'autorité paternelle

qui s'y est jointe, et l'empereur est à la fois le maître et le père de ses sujets. Il est même d'usage de l'appeler de ce dernier nom, que quelquefois la douceur du gouvernement et des mœurs a justifié; et ce qui est beaucoup plus singulier, c'est que l'observation des formes légales se mêle au pouvoir absolu. Enfin, les annales de cet empire offrent peut-être autant d'exemples de l'héroïsme, du zèle et de la fidélité des sujets, que Rome et la Grèce peuvent offrir de traits de républicanisme. C'est ce que l'auteur de *l'Orphelin* a rappelé dans ces vers du quatrième acte :

De nos parens sur nous vous savez le pouvoir.
Du Dieu que nous servons ils sont la vive image;
Nous leur obéissons en tout temps, à tout âge.
Cet empire détruit, qui dût être immortel,
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,
Le respect des sermens: et s'il faut qu'il périsse,
Si le sort l'abandonne à vos heureux forfaits,
L'esprit qui l'anima ne périra jamais.

L'arrivée de Gengis-Kan est aussi annoncée dans ces vers du premier acte, qui offrent en même temps les traits les plus caractéristiques sur les mœurs tartares :

On prétend que ce roi des fiers enfans du Nord,
Gengis-Kan, que le ciel envoya pour détruire,
Dont les seuls lieutenans oppriment cet empire,
Dans nos murs autrefois inconnu, dédaigné,
Vient, toujours implacable, et toujours indigné,
Consommer sa colère et venger son injure.
Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les tristes humains qu'enferment nos remparts.
Ils habitent des champs, des tentes et des chars;
Ils se croiraient gênés dans cette ville immense:
De nos arts, de nos lois la beauté les offense.
Ces brigands vont changer en d'éternels déserts
Les murs que si long-temps admira l'univers.

C'est pourtant ce que *ces brigands* ne firent point, et quoique le poëte ait raison, en faisant parler des Chinois, de leur donner pour les Tartares ce mépris qu'ils ont toujours eu pour toutes les autres nations, il n'est pas moins vrai que ces peuples de la Tartarie orientale, qui, sous Gengis et Tamerlan, conquirent deux fois une grande partie du globe, méritent à beaucoup d'égards d'être distingués de la plupart de ces hordes barbares et destructives qui étaient sorties long-temps auparavant des Palus-Méotides pour écraser l'empire romain. Mais ces considérations, qui peuvent trouver place ailleurs, m'éloigneraient trop de l'ouvrage qui nous occupe, et je reviens à *l'Orphelin*.

C'est au second acte que se trouve la scène la plus pathétique. Les cruels desseins de Zamti contre son propre fils n'ont pu échapper à Idamé, et les Tartares, qui n'en voulaient qu'au sang des rois, n'ont pu résister aux cris d'une mère qui réclamait son enfant. Elle arrive hors d'elle-même, et la première expression de son désespoir est aussi tragique que la situation.

Qu'ai-je vu? qu'a-t-on fait? Barbare! est-il possible?
L'avez-vous commandé, ce sacrifice horrible?
Non, je ne puis le croire, et le ciel irrité
N'a point dans votre sein mis tant de cruauté.

Non, vous ne serez point plus dur et plus barbare
Que la loi du vainqueur et le fer du Tartare.
Vous pleurez, malheureux !

ZAMTI.

Ah ! pleurez avec moi,
Mais avec moi songez à sauver votre roi.

IDAMÉ.

Que j'immole mon fils !

ZAMTI.

Telle est notre misère :
Vous êtes citoyenne avant que d'être mère.

IDAME.

Quoi ! sur toi la nature a si peu de pouvoir !

ZAMTI.

Elle n'en a que trop, mais moins que mon devoir,
Et je dois plus au sang de mon malheureux maître
Qu'à cet enfant obscur à qui j'ai donné l'être.

IDAMÉ.

Non, je ne connais point cette horrible vertu.
J'ai vu nos murs en cendre, et ce trône abattu;
J'ai pleuré de nos rois les disgrâces affreuses;
Mais par quelles fureurs encor plus douloureuses,
Veux-tu, de ton épouse avançant le trépas,
Livrer le sang d'un fils qu'on ne demande pas ?
Ces rois ensevelis, disparus dans la poudre,
Sont-ils pour toi des dieux dont tu craignes la foudre ?
A ces dieux impuissans dans la tombe endormis,
As-tu fait le serment d'assassiner ton fils ?
Hélas ! grands et petits, et sujets et monarques,
Distingués un moment par de frivoles marques,
Égaux par la nature, égaux par le malheur,
Tout mortel est chargé de sa propre douleur;
Sa peine lui suffit, et dans ce grand naufrage,
Rassembler nos débris, voilà notre partage.
Où serais-je, grand Dieu ? si ma crédulité
Eût tombé dans le piége à mes pas présenté !
Auprès du fils des rois si j'étais demeurée,
La victime aux bourreaux allait être livrée;
Je cessais d'être mère, et le même couteau
Sur le corps de mon fils me plongeait au tombeau.
Grâces à mon amour, inquiète, troublée,
A ce fatal berceau l'instinct m'a rappelée.
J'ai vu porter mon fils à nos cruels vainqueurs;
Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare ! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle.
J'en ai chargé soudain cette esclave fidèle,
Qui soutient de son lait ses misérables jours,
Ces jours qui périssaient sans moi, sans mon secours.
J'ai conservé le sang du fils et de la mère,
Et, j'ose dire encor, de son malheureux père.

Zamti ne peut s'empêcher de s'écrier :

Quoi ! mon fils est vivant !

et ce mouvement de la nature, plus fort en lui que tout son héroïsme, semble donner si pleinement raison à Idamé, que peut-être elle aurait pu le saisir avec plus de force, et s'en faire une arme puissante contre son époux; elle se contente de répondre :

Oui, rends grâces au ciel,
Malgré toi favorable à ton cœur paternel.
Repens-toi.

Il semble que ce cri de joie, qui vient de sortir de l'âme de Zamti, et qui a été sa seule réponse à tous les reproches qu'il vient d'entendre, devait donner plus d'avantage à Idamé ; et c'est, je crois, le seul endroit de cette belle scène où le dialogue laisse quelque chose à désirer. Zamti revient bientôt à ses devoirs de sujet et à l'intérêt de ses rois : Idamé reprend avec une véhémence qui soutient la progression de la scène :

De mes rois ! Va, te dis-je, ils n'ont rien à prétendre ;
Je ne dois point mon sang en tribut à leur cendre.
Va, le nom de sujet n'est pas plus saint pour nous
Que ces noms si sacrés, et de père et d'époux.
La nature et l'hymen, voilà les lois premières,
Les devoirs, les liens des nations entières :
Ces lois viennent des dieux : le reste est des humains.
Ne me fais point haïr le sang des souverains.
Oui, sauvons l'Orphelin d'un vainqueur homicide ;
Mais ne le sauvons pas au prix d'un parricide.
Que les jours de mon fils n'achètent point ses jours,
Loin de l'abandonner, je vole à son secours ;
Je prends pitié de lui, prends pitié de toi-même,
De ton fils innocent, et de sa mère qui t'aime.
Je ne menace plus, je tombe à tes genoux.
O père infortuné ! cher et cruel époux,
Pour qui j'ai méprisé, tu t'en souviens peut-être,
Ce mortel qu'aujourd'hui le sort a fait ton maître ;
Accorde-moi mon fils, accorde-moi ce sang
Que le plus pur amour a formé dans mon flanc,
Et ne résiste point au cri terrible et tendre
Qu'à tes sens désolés l'amour a fait entendre !

La tragédie n'a été jamais plus éloquente. La comparaison se présente ici naturellement entre cette scène et celle de Clytemnestre avec Agamemnon. Le fond de la situation est le même : c'est une mère qui défend la vie de son enfant contre un père qui se croit obligé de la sacrifier ; mais la différence des circonstances et des personnages a dû en mettre beaucoup dans l'exécution. Aussi les deux poëtes ne se sont-ils pas rencontrés une seule fois. Le ton général et la marche des deux scènes, les sentimens, les pensées, tout diffère absolument. La cause de Zamti est beaucoup plus favorable que celle d'Agamemnon. Dans celui-ci, l'intérêt de son ambition se mêle trop visiblement à celui des Grecs, et il a fallu l'art infini de Racine pour ménager cette nuance nécessaire et en sauver tout l'odieux. Le sacrifice de Zamti est pur : il est évident qu'il immole l'amour paternel au serment qu'il a fait à son empereur mourant, et au seul désir de conserver la dernière espérance d'un grand empire. Agamemnon, en exhortant sa fille à mourir pour la patrie, mêle au sentiment d'un père affligé la dignité d'un roi, et d'un roi flatté de commander à tant de rois. Zamti n'a point les consolations de l'orgueil : ses combats sont plus douloureux ; il eût été trop cruel de le traiter avec autant de dureté et de violence que Clytemnestre traite son époux ; et d'ailleurs Idamé ne ressemble pas plus à Clytemnestre qu'Agamemnon ne ressemble à Zamti. De cette diversité de circonstances essentielles, il s'ensuit qu'entre deux hommes qui savaient leur métier, l'une des deux scènes ne pouvait être en rien une imitation de l'autre, et que, dans une situation semblable, ce sont en effet deux pro-

ıctions également originales. L'altière et terrible Clytemnestre n'a point moindre ménagement pour son mari; elle l'accable des plus injurieux proches, des plus amères invectives, et, dès qu'elle a pris la parole, il est pas même possible à Agamemnon d'opposer un seul mot à son emportement désespéré, ni d'empêcher qu'elle n'emmène sa fille de force et autorité. Idamé, élevée dans des mœurs plus douces, et qui a montré réserve et la modestie conforme à ses mœurs, Idamé respecte la vertu la douleur de son époux, même en s'opposant de toute la force d'une ère à un héroïsme qui lui paraît outré et inhumain; elle n'emploie pour défense que les droits de la nature. Ceux qui voient toujours comme un :faut dans les tragédies de Voltaire cette espèce de philosophie qui sou:nt y est une beauté, ont été jusqu'à blâmer ces beaux vers :

Hélas ! grands et petits, etc.

s n'ont pas vu que, si ces vers expriment des idées générales, le mérite ı est d'autant plus grand, que l'application particulière a ici plus de force, que rien n'est plus beau que de tirer d'une vérité commune des vers de ntiment et de situation; c'est même une des beautés propres au genre ramatique. Ils n'ont pas fait plus de grâce à ceux-ci,

La nature et l'hymen, etc.

: ils n'ont pas vu que ces vers sont tellement puisés dans la situation; que es idées sont tellement inhérentes au sujet, qu'il n'était pas possible de 'en pas faire usage. Ils n'ont pas vu qu'Idamé parle à un sage, à un lettré, un homme qui lui oppose ses devoirs de sujet et son amour pour ses ›is : et que peut-elle faire de mieux que de lui opposer ses devoirs de mère t son amour pour son fils, et d'attester les droits de la nature contre les ıcrifices de la vertu? C'est là vraiment le fond de sa cause; et s'il est des ccasions où la patrie doit l'emporter sur tout, ce n'est pas à elle à en connir. Des vérités générales deviennent donc personnelles dans sa bouche, : le poëte a su leur ôter, par la vivacité des tournures, ce qu'elles ont 'abstrait et de sentencieux. C'est un art singulier et nouveau qui caractése le talent de Voltaire; c'est un des mérites éminens de cette scène; et l'on fait attention à cette double force de sentiment et de pensée, toutes eux soutenues et augmentées l'une par l'autre, à cette progression si néessaire et si heureuse dans le pathétique, à ces mouvemens rapides et ıultipliés, tels que ceux-ci :

Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle;

ces derniers efforts de la tendresse maternelle et conjugale, qui finit par ı'avoir plus que des larmes pour défense quand un long combat a épuisé es forces :

Je ne menace plus, je tombe à tes genoux;

ınfin, à ce trait d'un art merveilleux, à cet endroit où Idamé rappelle à Zamti, comme en passant, qu'autrefois elle l'a préféré à ce même mortel ı qui il veut sacrifier aujourd'hui le fruit de leur hymen, peut-être ne rouvera-t-on pas extraordinaire que, sans vouloir comparer une pièce ıussi imparfaite que *l'Orphelin* à un ouvrage aussi achevé qu'*Iphigénie*, je trouve cette scène, prise à part, égale à celle de Clytemnestre pour l'éloquence, l'art et les mouvemens. J'avoue que cet éloge est grand; égaler une des plus belles scènes de Racine vaut peut-être une belle tragédie; mais aussi c'est de Voltaire qu'il s'agit, et sans doute celui qui a fait Mé-

rope et Idamé a connu aussi bien l'expression de l'amour maternel que celui qui a fait Andromaque et Clytemnestre.

Ce n'est pas que je prétende que cette scène de *l'Orphelin* produise un intérêt aussi vivement senti que celle d'*Iphigénie*. Non, et cette différence tient à celle du sujet et du plan, à ce principe de l'unité, auquel tout est subordonné. Le péril d'Iphigénie fait le sujet de la pièce; c'est à son sort qu'est attaché celui de tous les personnages; elle est sous les yeux du spectateur. Ici le péril de cet enfant n'est qu'épisodique: on ne l'a point vu, on ne le verra point, et bientôt cet intérêt va s'affaiblir beaucoup en se confondant avec d'autres intérêts qui diminueront le danger. C'est le vice de la fable irrégulièrement construite; mais cela n'ôte rien à l'admiration particulière que l'on doit à cette scène, qui, dans son genre, est au premier rang, et qui, composée à soixante ans, doit paraître une espèce de prodige.

Octar reparaît, et ne s'informe même pas pourquoi l'on a repris cet enfant qu'on avait d'abord livré. Il se contente d'ordonner de nouveau qu'on apporte la victime aux pieds de Gengis-Kan qui va venir, et il remet Idamé et Zamti sous la garde de ses soldats. L'entrée de Gengis-Kan étale toute la pompe du style oriental:

On a poussé trop loin le droit de ma conquête;
Que le glaive se cache, et que la mort s'arrête!
Je veux que les vaincus respirent désormais:
J'envoyai la terreur, et j'apporte la paix.
La mort du fils des rois suffit à ma vengeance.
Étouffons dans son sang la fatale semence
Des complots éternels et des rébellions
Qu'un fantôme de prince inspire aux nations.
Sa famille est éteinte; il vit, il doit la suivre.

C'était là le moment de demander si ses ordres étaient exécutés. Octar, qui en a été chargé, devait lui en rendre compte: aucun des deux n'en parle. Gengis distribue les commandemens et les conquêtes; il s'entretient avec Octar de son élévation présente et de son ancien abaissement; il se rappelle ses prétentions sur Idamé et les refus qu'il a essuyés, de manière à faire voir qu'Idamé a laissé en lui des impressions qui ne se sont point effacées; mais de l'Orphelin, pas un mot. Osman, un autre des généraux de Gengis, supplée du moins à ce silence par le récit qu'il vient faire, récit plein de la plus vive expression:

La victime, Seigneur, allait être égorgée;
Une garde autour d'elle était déjà rangée;
Mais un événement que je n'attendais pas
Demande un nouvel ordre et suspend son trépas.
Une femme éperdue, et de larmes baignée,
Arrive, tend les bras à la garde indignée,
Et nous surprenant tous par ses cris forcenés:
Arrêtez, c'est mon fils que vous assassinez!
C'est mon fils; on vous trompe au choix de la victime.
Le désespoir affreux qui parle et qui l'anime,
Ses yeux, son front, sa voix, ses sanglots, ses clameurs,
Sa fureur intrépide au milieu de ses pleurs,
Tout semblait annoncer, par ce grand caractère,
Le cri de la nature et le cœur d'une mère.
Cependant son époux devant nous appelé,
Non moins éperdu qu'elle, et non moins accablé,
Mais sombre et recueilli dans sa douleur funeste:
De nos rois, a-t-il dit, voilà ce qui nous reste;

Frappez : voilà le sang que vous me demandez.
De larmes en parlant ses yeux sont inondés.
Cette femme, à ces mots, d'un froid mortel saisie,
Long-temps sans mouvement, sans couleur et sans vie,
Ouvrant enfin ses yeux d'horreur appesantis,
Dès qu'elle a pu parler, a réclamé son fils.
Le mensonge n'a point des douleurs si sincères;
On ne versa jamais de larmes plus amères.
On doute, on examine, et je reviens confus
Demander à vos pieds vos ordres absolus.

Gengis demande quelle est cette femme :

On dit qu'elle est unie
A l'un de ces lettrés que respectait l'Asie.
Qui, trop enorgueillis du faste de leurs lois,
Sur leur vain tribunal osaient braver cent rois.
Leur foule est innombrable; ils sont tous dans les chaînes.
Ils connaîtront enfin des lois plus souveraines.
Zamti, c'est là le nom de cet esclave altier
Qui veillait sur l'enfant qu'on doit sacrifier.

Toujours des peintures de mœurs. Cet incident était peut-être assez extraordinaire pour que Gengis fît amener devant lui cette femme et son époux; mais les délais étaient nécessaires au poëte. Gengis commande seulement qu'on les interroge tous les deux; il sort, et sa sortie n'est pas plus motivée que sa venue. En effet, pourquoi vient-il dans cette retraite où il n'y a que des lettrés, des femmes et des enfans? Il semble que son entrée et l'appareil qui la suit devaient plus naturellement avoir lieu dans le palais impérial. Enfin, toute scène doit avoir un but relatif à l'action, et son entretien avec Octar n'en a aucun. Il commence le troisième acte par demander si l'on a tiré la vérité de la bouche du mandarin et de son épouse. On lui répond que tous deux persistent dans leurs déclarations contradictoires, mais que cette femme désolée demande à se jeter à ses pieds. Il y consent, et, dès qu'il a reconnu Idamé, il ne lui parle plus que d'elle-même. On amène Zamti, et bientôt Idamé est forcée de confesser la vérité; ce morceau est un des plus beaux de la pièce. La fermeté de Zamti ne se dément point; il refuse de lui déclarer l'asile où il a caché le fils de son roi : on a su, dès le deuxième acte, que c'est dans les tombeaux de ses pères. Il brave le pouvoir, les menaces de Gengis, qui le fait retirer ainsi qu'Idamé, et dit à celle-ci :

Allez, dis-je, Idamé; si jamais la clémence
Dans mon cœur malgré moi pouvait encore entrer,
Vous sentez quels affronts il faudrait réparer.

Ces vers font déjà pressentir que la pièce va changer d'objet, et que Gengis va jouer un rôle qui paraît au-dessous de lui. Cet amour, qui n'est qu'un ressouvenir de cinq ans, pour une femme qu'il doit voir à une si grande distance et qui est mariée, est peu digne d'un conquérant tel que Gengis, et ne promet rien d'intéressant. Il va même avoir des inconvéniens plus marqués, à mesure que Gengis s'y livrera davantage. Octar lui dit :

Quels ordres donnez-vous
Sur cet enfant des rois qu'on dérobe à nos coups?

GENGIS.

Aucun.

OCTAR.

Vous commandiez que notre vigilance

Aux mains d'Idamé même enlevât son enfance.

GENGIS.

Qu'on attende.

Oh! non : dans une tragédie l'on n'*attend* point sans de bonnes raisons : et où sont-elles? Il faut que tout marche à l'événement. Voltaire le savait mieux que personne ; mais il voulait faire cinq actes.

OCTAR.

Voulez-vous de ses rois conserver ce qui reste ?

GENGIS.

Je veux qu'Idamé vive; ordonne tout le reste.
Va la trouver.... Mais non, cher Octar, *hâte-toi*
De forcer son époux à fléchir sous ma loi.
C'est peu de cet enfant; c'est peu de son supplice;
Il faut bien qu'il me fasse un plus grand sacrifice.

OCTAR.

Lui?

GENGIS.

Sans doute, oui, lui-même.

OCTAR.

Et quel est votre espoir ?

GENGIS.

De dompter Idamé, de l'aimer, de la voir,
D'être aimé de l'ingrate ou de me venger d'elle,
De la punir.... Tu vois *ma faiblesse nouvelle*.
Emporté malgré moi par de contraires vœux,
Je frémis, et j'ignore encor ce que je veux.

On ne peut guère finir plus faiblement un acte si vivement commencé, un troisième acte, celui où l'action doit être dans sa crise la plus forte. Gengis a grand tort de dire qu'*il ignore ce qu'il veut :* c'est le cas de répéter ce que j'ai dit ailleurs, que rien n'est si essentiel, dans la fable dramatique, que de savoir ce qu'on veut, parce que sans cela rien n'avance. Pyrrhus, dans *Andromaque*, sait très-bien ce qu'il veut, tout amoureux qu'il est; il dit formellement :

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector ;

et sans cela l'on ne tremblerait point pour la mère et pour le fils. Ici tous les nœuds de l'intrigue sont relâchés au moment où il faudrait les resserrer davantage. Que peut-on craindre désormais pour l'Orphelin, pour le fils d'Idamé, quand Gengis ne veut donner *aucun ordre* contre eux, quand il ne parle que de *sa faiblesse nouvelle*, quand cette faiblesse va l'occuper très-inutilement pendant tout le quatrième acte? Avec le caractère de modération qu'il a montré et l'amour qui le possède, on est trop sûr qu'il ne fera de mal à personne : plus de terreur, plus de pitié. C'est une autre pièce qui commence; il ne s'agit plus que de savoir ce qui arrivera de cet amour de Gengis, et malheureusement on n'en peut rien espérer ni rien craindre. Il ne reste que la curiosité qui attend le dénoûment, et soutenue par la poésie des détails, elle nous porte, quoique avec langueur, jusqu'à ce dénoûment, qui est fort beau.

Dans cet état de stagnation, Gengis s'abandonne seul à ses pensées, ou s'entretient avec un confident. On lui dit encore que ses menaces n'ont produit aucun effet sur Zamti, qui n'est pas plus disposé à lui céder son épouse qu'à livrer l'Orphelin. Un despote violent ou un amant passionné pourrait s'irriter de cette résistance. Gengis n'est ni l'un ni l'autre : sa

réponse est d'un conquérant qui a de la grandeur dans l'âme et dans les idées ; mais elle est d'un homme qu'il ne fallait pas faire amoureux, et il est très-probable que cet amour n'a été imaginé que dans le second plan, et pour remplir les cinq actes.

Non, je ne reviens point encor de ma surprise.
Quels sont donc ces humains que mon bonheur maîtrise ?
Quels sont ces sentimens qu'au fond de nos climats
Nous ignorions encore et ne soupçonnions pas ?
A son roi qui n'est plus immolant la nature,
L'un voit périr son fils sans crainte et sans murmure ;
L'autre pour son époux est prête à s'immoler ;
Rien ne peut les fléchir, rien ne les fait trembler.
Que dis-je ? Si j'arrête une vue attentive
Sur cette nation désolée et captive,
Malgré moi je l'admire en lui donnant des fers.
Je vois que ses travaux ont instruit l'univers ;
Je vois un peuple antique, industrieux, immense.
Ses rois sur la sagesse ont fondé leur puissance,
De leurs voisins soumis heureux législateurs,
Gouvernant sans conquête et régnant par les mœurs.
Le ciel ne nous donna que la force en partage ;
Nos arts sont les combats, détruire est notre ouvrage.
Ah ! de quoi m'ont servi tant de succès divers ?
Quel fruit me revient-il des pleurs de l'univers ?
Nous rougissons de sang le char de la victoire ;
Peut-être qu'en effet il est une autre gloire.
Mon cœur est en secret jaloux de leurs vertus,
Et, vainqueur, je voudrais égaler les vaincus.

On ne peut guère faire des vers mieux pensés ni mieux écrits, et ils ont de plus le mérite de préparer le dénoûment ; mais il est tout aussi certain que celui qui a tant d'admiration pour les vaincus n'est pas fort à redouter pour eux, et que ce même homme qui, en son absence, nous a donné tant d'alarmes pendant les premiers actes, semble n'être venu que pour nous rassurer.

La scène où il propose à Idamé le divorce autorisé par les lois tartares, et met à ce prix la vie de l'Orphelin et de Zamti, est aussi bien faite qu'elle puisse l'être dans le plan donné. Il lui laisse la liberté de réfléchir sur cette proposition. Zamti vient lui en faire une bien différente : il veut se donner la mort pour laisser sa femme maîtresse d'épouser Gengis Kan. On conçoit bien qu'elle n'accepte ni l'un ni l'autre parti : celui qu'elle prend, c'est de profiter de la liberté qu'on lui laisse, et de la connaissance qu'elle a des routes souterraines pratiquées dans les vastes tombeaux des rois, pour porter l'Orphelin à l'armée des Corréens, dont le camp communique à ces tombeaux, et dont l'approche a été annoncée dans les premiers actes. On apprend, à l'ouverture du cinquième, que la bataille s'est donnée, et que la victoire a laissé au pouvoir de Gengis-Kan les deux enfans, Idamé et Zamti. Ce dernier effort, qu'ils ont tenté contre lui, a irrité ses ressentimens ; il en déploie toute la violence dans une scène avec Idamé, où le vainqueur, menaçant et furieux, fait renaître l'intérêt avec le danger. Il semble prêt à frapper ses trois victimes, si le refus d'Idamé les condamne. Elle se jette à ses pieds, et lui demande pour dernière grâce de pouvoir encore une fois consulter son époux et lui parler en liberté ; il y consent. La scène des deux époux est tragique.

IDAMÉ.

La mort la plus honteuse est ce qu'on te prépare.

ZAMTI.

Sans doute; et j'attendais les ordres du barbare:
Ils ont tardé long-temps.

IDAMÉ.

Eh bien! écoute-moi:
Ne saurons-nous mourir que par l'ordre d'un roi?
Les taureaux aux autels tombent en sacrifice;
Les criminels tremblans sont traînés au supplice;
Les mortels généreux disposent de leur sort.
Pourquoi des mains d'un maître attendre ici la mort?
L'homme était-il donc né pour tant de dépendance?
De nos voisins altiers imitons la constance.
De la nature humaine ils soutiennet les droits,
Vivent libres chez eux, et meurent à leur choix.
Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
Et plus que le néant ils craignent l'infamie.
Le hardi Japonnais n'attend pas qu'au cercueil
Un despote insolent le plonge d'un coup d'œil.
Nous avons enseigné ces braves insulaires:
Apprenons d'eux enfin des vertus nécessaires;
Sachons mourir comme eux.

ZAMTI.

Je t'approuve, et je crois
Que le malheur extrême est au-dessus des lois.
J'avais déjà conçu tes desseins magnanimes;
Mais seuls et désarmés, esclaves et victimes,
Courbés sous nos tyrans nous attendons leurs coups.

IDAMÉ (*tirant un poignard*).

Tiens, sois libre avec moi; frappe, et délivre-nous!

ZAMTI.

Ciel!

IDAMÉ.

Déchire ce sein, ce cœur qu'on déshonore.
J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré*;
Enfonce dans ce cœur un bras moins égaré.
Immole avec courage une épouse fidèle;
Tout couvert de son sang, tombe et meurs auprès d'elle;
Qu'à mes derniers momens j'embrasse mon époux;
Que le tyran le voie, et qu'il en soit jaloux!

Ce dernier trait est de la plus grande force.

ZAMTI.

Grâce au ciel jusqu'au bout ta vertu persévère;
Voilà de ton amour la marque la plus chère.
Digne épouse, reçois mes éternels adieux;
Donne ce glaive, donne, et détourne les yeux!

IDAMÉ (*en lui donnant le poignard*).

Tiens, commence par moi; tu le dois.... tu balances!

ZAMTI.

Je ne puis.

IDAMÉ.

Je le veux.

ZAMTI.

Je frémis.

IDAMÉ.

Tu m'offenses.
Frappe, et tourne sur toi tes bras ensanglantés.

ZAMTI.

Eh bien ! imite-moi.

IDAMÉ (*lui saisissant le bras*).

Frappe, dis-je....

Gengis paraît tout-à-coup, et leur arrache le fer que se disputaient leurs mains tremblantes. Il est frappé de ce spectacle ; sa grande âme est émue de tant de courage et de tant de vertu ; ils le pressent de prononcer leur arrêt.

Il va l'être, Madame, et vous allez l'apprendre.
Vous me rendiez justice, et je vais vous la rendre.
A peine dans ces lieux je crois ce que j'ai vu ;
Tous deux je vous admire, et vous m'avez vaincu.
Je rougis, sur le trône où m'a mis la victoire,
D'être au-dessous de vous au milieu de ma gloire.
En vain par mes exploits j'ai su me signaler ;
Vous m'avez avili : je veux vous égaler.
J'ignorais qu'un mortel pût se dompter lui-même ;
Je l'apprends ; je vous dois cette gloire suprême.
Jouissez de l'honneur d'avoir pu me changer.
Je viens vous réunir, je viens vous protéger.
Veillez, heureux époux, sur l'innocente vie
De l'enfant de vos rois, que ma main vous confie.
Par le droit des combats j'en pouvais disposer ;
Je vous remets ce droit dont j'allais abuser.
Croyez qu'à cet enfant, heureux dans sa misère,
Ainsi qu'à votre fils, je tiendrai lieu de père.
Vous verrez si l'on peut se fier à ma foi.
Je fus un conquérant, vous m'avez fait un roi.

(*A Zamti*)

Soyez ici des lois l'interprète suprême ;
Rendez leur ministère aussi saint que vous-même.
Enseignez la raison, la justice et les mœurs.
Que les peuples vaincus gouvernent les vainqueurs ;
Que la sagesse règne et préside au courage ;
Triomphez de la force, elle vous doit hommage.
J'en donnerai l'exemple, et votre souverain
Se soumet à vos lois les armes à la main.

Sans doute un poëte philosophe a eu quelque plaisir à tracer cette époque si glorieuse pour la sagesse et la raison, et il l'a peinte avec des traits sublimes. Ce vers,

Triomphez de la force, elle vous doit hommage,

est une bien belle réponse à celui-ci, que disait Zamti au premier acte :

La sagesse n'est rien : la force a tout détruit.

Ce dénoûment, si satisfaisant pour le spectateur, a contribué beaucoup à assurer le succès de cette tragédie, qui est mêlée de grands défauts et de grandes beautés. Quoique fort loin d'être du premier ordre, c'est une de celles où le talent de l'auteur a paru le plus original. Elle est richement semée de tous les brillans de la poésie, quoiqu'au milieu de cette pompe, la négligence se laisse voir quelquefois. Beaucoup de détails sont remarquables, non-seulement par leur nouveauté hardie, mais par la difficulté heureusement vaincue ; en voici un exemple : Voltaire a eu soin de faire contraster partout la férocité guerrière d'Octar avec la générosité de Gengis. Octar n'est point un confident ordinaire : le poëte s'en est servi habilement pour représenter en lui les mœurs tartares que son plan l'obligeait d'adoucir dans le personnage de Gengis-Kan. Il ne pouvait offrir un trait plus fort et plus marqué de ces mœurs grossières, que l'étonne-

ment où est Octar que son maître puisse faire un moment d'attention au refus d'une captive : il ne conçoit seulement pas que Gengis puisse balancer à user des droits de la force. C'est certainement ce que devait dire Octar, et ce qui est de temps immémorial conforme aux mœurs de tout l'Orient ; mais c'est ce qui était fort périlleux à exprimer dans une tragédie, et devant des spectateurs aussi délicats que les Français ; rien n'était plus près du ridicule ou de l'odieux : ces sortes d'épreuves sont la gloire d'un grand écrivain.

> Je n'appris qu'à combattre, à marcher sous tes lois.
> Mes chars et mes coursiers, mes flèches, mon carquois,
> Voilà mes passions et ma seule science ;
> Des caprices du cœur j'ai peu d'intelligence.
> Je connais seulement la victoire et nos mœurs :
> Les captives toujours ont suivi leurs vainqueurs.
> Cette délicatesse, importune, étrangère,
> Dément votre fortune et votre caractère.
> Et qu'importe pour vous qu'une esclave de plus
> Attende en gémissant vos ordres absolus ?

La réponse de Gengis n'était pas moins difficile ; elle a fourni à l'auteur des vers, de la poésie la plus noble et la plus intéressante.

> Qui connaît mieux que moi jusqu'où va ma puissance ?
> Je puis, je le sais trop, user de violence.
> Mais quel bonheur honteux, cruel, empoisonné,
> D'assujettir un cœur qui ne s'est point donné,
> De ne voir en des yeux dont on sent les atteintes
> Qu'un nuage de pleurs et d'éternelles craintes,
> Et de ne posséder dans sa funeste ardeur
> Qu'une esclave tremblante à qui l'on fait horreur !

C'est certainement la première fois, depuis que le théâtre est épuré, qu'on a discuté de semblables idées dans une tragédie ; et ce qui prouve l'art de l'auteur, c'est que la magie de son style les a tellement ennoblies, qu'on n'a pas même fait attention à ce qu'il avait risqué à les employer. En ce genre, le chef-d'œuvre de l'audace poétique est sans doute d'échapper aux yeux du plus grand nombre, comme ces édifices hardis dont la construction est au-dessus des procédés ordinaires : la multitude y passe sans se douter du péril que l'art a vaincu, et l'artiste s'y arrête pour admirer ce que le génie seul a pu oser.

Observations sur le style de l'Orphelin.

« Se peut-il qu'en ce temps de désolation, etc.

En général, il faut être fort sobre de ces sortes de mots de cinq syllabes, difficiles à bien placer dans nos vers, et particulièrement ceux qui finissent en *ion*. Ils sont très-rares dans Racine, mais surtout ils ne sont pas faits pour le commencement d'une pièce, qui doit toujours être soignée, et prévenir favorablement l'oreille du spectateur.

« Tandis que leurs sujets *tremblans de murmurer*....

Voilà un exemple de cette règle que j'ai rappelée ailleurs, et qui défend de décliner le participe présent d'un verbe quand il en régit un autre au moyen de la particule *de*. *Tremblant*, *apte*, est un adjectif verbal qui ne peut régir un verbe. Il fallait donc écrire *tremblant de murmurer*, et non pas *tremblans*. Mais cette faute, devenue aujourd'hui si commune partout, par une suite de l'ignorance presque générale de la langue, ne peut être attribuée ici qu'aux imprimeurs. Voltaire ne pouvait ignorer ni violer gratuitement une règle si essentielle.

3 De nos honteux soldats *les alfanges* errantes,
A genoux, ont jeté leurs armes impuissantes.

Alfange est un vieux mot tiré de l'arabe, qui signifie *épée*. Voltaire, curieux apparemment de faire usage de ce mot étranger, parce qu'il est sonore, l'a détourné de son acception, et l'a employé pour *phalanges*, *bataillons*, *etc.* Il valait mieux ne pas s'en servir; mais il fit entendre pour la première fois, dans cette même pièce, un mot peu usité jusqu'alors, et qui a fait depuis une grande fortune : c'est celui de *hordes*, affecté originairement aux tribus errantes des Tartares. Ce mot était parfaitement à sa place dans *l'Orphelin*, et peut s'appliquer aussi à toute peuplade guerrière ou nomade : on en a fait depuis un abus ridicule en le mettant partout, même dans le langage familier, à la place de *tourbe*, qui serait le mot convenable. C'est ainsi que la multitude ignorante confond et dégrade les expressions réservées pour le style noble, qui en devient tous les jours plus difficile.

Voltaire est aussi le premier (ce me semble) qui ait hasardé de franciser l'adjectif latin *hyperboreus*, et d'en faire le mot *hyperborée* (*la horde hyperborée*), mot très-nombreux, et beaucoup plus commode pour la poésie que celui d'*hyperboréens*, qui était seul en usage (peuples hyperboréens, pays hyperboréens).

4 Les vainqueurs fatigués dans nos murs asservis, etc.

Ces quatre vers ne font que répéter prolixement ce que le même personnage vient de dire un peu plus haut dans ces deux beaux vers :

Les vainqueurs ont parlé : l'esclavage en silence
Obéit à leur voix dans cette ville immense.

5 *Consommer sa colère* et venger son injure.

Consommer sa colère ne se dit pas plus que *consommer sa fureur*, qui a été relevé ailleurs.

6 Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les *tristes* humains qu'enferment ces remparts.

Cette épithète est ici à contre sens. L'acteur qui parle compare ici la civilisation chinoise à la vie sauvage des Tartares, comme le prouve toute la suite de ce morceau. Ce n'est donc pas sous ce rapport que les Chinois peuvent être appelés génériquement de *tristes humains;* et comment accorder cette expression avec ce qui est dit trois vers plus bas ?

De nos arts, de nos lois la beauté les offense. (Les Tartares).

Des peuples qui peuvent ainsi parler d'eux-mêmes et de leurs vainqueurs ne sont pas de *tristes humains*, quoiqu'ils soient opprimés dans le moment où l'on parle. L'auteur a manqué en cet endroit au juste rapport des idées : c'est le défaut le plus commun dans les mauvais poëtes, et le plus rare dans les bons.

7 Chaque instant fait *éclore* une nouvelle *horreur*.

Une horreur qui *éclôt* me paraît une expression impardonnable.

8 . . : . . . . . . Et si, dans mes alarmes,
Le ciel me permettait d'abréger *un destin*
Nécessaire à mon fils, etc.

Un destin ne peut en aucune manière être ici le synonyme d'*une vie*. On dit très-bien *une vie nécessaire à mon fils;* mais jamais une mère ne dira que *son destin est nécessaire à son fils;* cette diction est trop négligée et trop vicieuse.

9 Après *l'atrocité de leur indigne sort*. . . .

On ne peut dire l'*atrocité d'un sort*, comme on dirait l'*atrocité d'un traitement*, *d'un supplice*, *d'un procédé*, *etc.*; c'est que le mot d'*atrocité* sup-

pose toujours une intention et une action, et le *sort* n'est rien de tout cela. *Indigne* est faible après *atrocité*.

10 J'entends trop cette voix si *fatale* et si chère.

La voix du sang est ici cruelle : elle n'est point *fatale ;* et ce mot si souvent vague est répété dans deux pages jusqu'à satiété.

Je tremble malgré moi de son *fatal* retour.

. . . .

Aura-t-on consommé ce *fatal* sacrifice ?

. . . .

Présent *fatal* peut être. . . . . .

. . . .

On a ravi son fils dans sa *fatale* absence.

Tant de répétitions prouvent la négligence : mais quelle force de poésie tragique dans la scène suivante !

11 Hélas ! la vérité si souvent est cruelle !
On l'aime, et les humains sont malheureux par elle.

Il fallait s'arrêter au premier vers, qui s'échappe de l'âme, et où la maxime est en sentiment : le second est une réflexion froide, et même fausse. Il n'est pas vrai qu'en général les hommes aiment tant la vérité ; et pourtant ce n'est pas la vérité qui fait jamais le malheur des hommes c'est l'erreur et l'ignorance.

12 Où *mon front* avili *n'osa lever les yeux*.

On critiqua beaucoup ce vers dans la nouveauté, et quoique l'auteur se soit obstiné à ne pas le changer, je crois qu'on avait raison. Ce n'est pas qu'il ne soit physiquement vrai que le mouvement des sourcils, qui fait lever les yeux, ne dépende en partie du front : l'idée n'est donc pas fausse, mais l'expression paraît affectée, précisément parce que dans la pensée nous ne séparons guère ce mouvement des yeux de celui du front, et que par conséquent il y a une sorte d'affectation à dire qu'*un front lève les yeux ;* tandis que dans le fait c'est le même mouvement de l'âme qui fait lever ou baisser les yeux et le front; et c'est ce mouvement moral que le poëte doit exprimer. Ce détail est un peu long, je le sais ; mais il est nécessaire quand il s'agit de démêler la finesse des rapports, qui font qu'une expression est bonne ou mauvaise. Il en résulte cette conséquence essentielle, que le goût n'est point une chose arbitraire. Quand ce vers fit murmurer le public, peu de personnes auraient pu motiver le murmure. La saine critique et la connaissance de l'art consistent à démontrer ce que les hommes rassemblés ont senti par instinct, et ce que l'ignorance et l'esprit sophistique ne sont que trop portés à nier.

13 Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Inversion dure et forcée, étrangère au génie de notre langue. Observez comme principe général, que l'inversion, dont le but est de varier notre versification sans dénaturer les procédés du langage, est naturelle au nôtre dans le régime direct, et qu'elle y répugne dans le régime indirect, quand il y a concours des deux particules *de* et *à*. Ainsi l'on dira très-bien :

Je n'ai pu *de* mon fils envisager la mort.

mais l'on aura tort de dire :

Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Pourquoi ? C'est que l'inversion est en quelque sorte double. Non-seulement vous mettez la particule relative *de* avant *la mort*, qui doit la régir, mais vous la mettez avant une autre particule qui doit naturellement la

précéder, avant *à*; l'oreille alors est trop déroutée. En voulez-vous la preuve? c'est que vous diriez sans aucun embarras :

A la mort de mon fils je n'ai pu consentir,

Vous n'avez fait ici que mettre le régime avant le verbe, ce que notre poésie permet; mais dans aucun cas vous ne diriez :

De mon fils à la mort, etc.

parce que le déplacement des deux particules forme inévitablement une équivoque; ce qui devient sensible, par exemple, dans ce vers de Voltaire :

A peine *de* la cour j'entrai *dans la* carrière.

Il veut dire : *A peine j'entrai dans la carrière de la cour*; mais qu'arrive-t-il? C'est qu'il n'eût pas construit sa phrase autrement, s'il eût voulu dire que, *sortant de la cour, il était entré dans la carrière, etc.*; et par le dérangement des deux particules, son vers présente en effet ce dernier sens, suivant les principes de notre construction : aussi je ne me rappelle pas qu'il y ait dans Racine un seul exemple de cette espèce d'inversion; elle est très-rare dans Boileau, et Voltaire lui-même, qui se permet tout, ne se l'est pas permise souvent.

14 Cruel ! qui m'aurait dit que j'aurais par vos coups.....

Qui m'aurait dit que j'aurais n'est pas exact. *Qui m'aurait dit que je dusse perdre*, ou *que je perdrais, etc.*, telle est la construction régulière, parce qu'elle doit exprimer un futur conditionnel.

15 . . . . Son âme eut sur la mienne
Et sur mon caractère, et sur ma volonté,
Un empire plus sûr et plus illimité, etc.

Redondance de mots, phrase prolixe et traînante. On supprime ces vers au théâtre, et l'on a substitué :

Son âme trop long-temps a régné sur la mienne,
Je tremble qu'aujourd'hui mon cœur s'en souvienne.
Voilà ce qui tantôt, etc.

Cette correction, qui sans doute est de quelque ami de l'auteur, est fort bonne.

19 . . . . Et je ne puis *comprendre*
Dans vos yeux interdits ce que je dois attendre.

Je ne puis comprendre dans vos yeux ce que je dois attendre ne me paraît pas une phrase française.

18 *J'ai pris dans l'horreur même où je suis parvenue*
Une force nouvelle, etc

Les exemples de ces abus du mot d'*horreur* sont sans nombre dans Voltaire. Quelle phrase que celles-ci : *Prendre une force dans l'horreur* et *parvenir à une horreur!*

18 *Éteignez* dans mon sang votre *inhumanité*.

On ne peut, en aucun sens, *éteindre l'inhumanité*. On n'*éteint* que ce qui offre des rapports avec l'éclat, le feu, la lumière, etc.

19 . . . . . . : Quel soin m'abaisse et me transporte!

Mauvais assemblage de mots; un *soin* peut *abaisser*, mais il ne *transporte* pas, et ce n'est pas d'un *soin* qu'il s'agit ici.

20 J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré*.

Mal affermie, mal assuré, négligence et battologie.

SECTION XIV.

Tancrède.

L'AVENTURE d'Ariodant et de Genèvre dans le poëme de l'Arioste, traitée depuis sous une autre forme, dans un roman très-agréable de madame de Fontaine, intitulé *la Comtesse de Savoie*, a fourni à Voltaire le sujet de *Tancrède*. J'entends par le sujet, l'idée principale, l'idée mère, qui, dans toute espèce de drame, est si décisive pour l'intérêt et le succès: celle-ci était une des plus heureuses dont le génie dramatique pût s'emparer. C'est un amant qui combat pour sauver l'honneur et la vie de sa maîtresse, en même temps qu'il la croit coupable de la plus odieuse infidélité. C'est là tout ce que Voltaire a pris à l'Arioste; il a d'ailleurs inventé tout le reste; mais cela seul était tout pour le génie. Caractères, fable, développemens, tout devient facile pour lui quand il est sûr du fonds qu'il a dans les mains: rien ne le prouve mieux que *Tancrède*. Je ferai voir que l'auteur, vivement frappé du grand intérêt dont ce sujet était susceptible, a vaincu les plus étonnantes difficultés que jamais un poëte tragique ait eues à combattre; et, ce qui arrive toujours au talent supérieur, il s'est élevé d'autant plus haut, qu'il lui avait fallu, pour prendre son essor, partir de plus loin et surmonter plus d'obstacles.

Un ouvrage de théâtre conçu hardiment est souvent une espèce de problème à résoudre. Voici celui de *Tancrède*. Il faut trouver le moyen de fonder l'intérêt de cinq actes uniquement sur l'amour, et cependant les deux amans ne pourront se voir et se parler qu'un seul moment au quatrième acte, entourés de témoins, et comme étrangers et inconnus à l'un et à l'autre. Sans cette condition, il n'y a point de pièce; et quoiqu'elle soit toute d'amour, il est de l'essence du sujet que les deux amans ne puissent s'expliquer qu'à la dernière scène. Cette espèce de donnée dramatique paraît d'abord insoluble: comment occuper toujours de la passion réciproque de deux personnages sans les faire paraître ensemble? Il n'y a aucun exemple d'une pareille intrigue, parce que, dans quelque situation qu'on les suppose, quel que soit l'objet qui les occupe ou l'erreur qui les divise, c'est toujours lorsqu'ils sont en scène l'un avec l'autre que leur amour produit le plus d'effet sur le spectateur; et l'intérêt des scènes où ils sont séparés tient même à celui des scènes où on les a réunis. Il ne suffit pas qu'ils parlent l'un de l'autre: ce qu'on désire le plus, c'est de les entendre se parler l'un à l'autre. Ce désir est dans la nature; et de quelque manière que l'amour soit malheureux, ou repoussé, ou combattu, ou jaloux, ou trompé, dans toutes les pièces où il domine, il met souvent en scène les deux personnages qu'il occupe, dans celles mêmes où la vérité n'est reconnue qu'au dénoûment. Dans *Zaïre*, par exemple, Orosmane est très-souvent près de sa maîtresse, et c'est entre eux que l'amour se montre sous toutes les formes possibles. Le grand effet de *Tancrède* est fondé comme celui de *Zaïre*, sur une fatale méprise: Voltaire, qui avait reconnu combien ce ressort était puissant, ne demandait pas mieux que de l'employer une seconde fois, et la fable de l'Arioste le lui offrait. Mais il est démontré en rigueur que c'était sous les deux conditions que je viens d'exposer, les plus faciles du monde dans un récit épique, les plus onéreuses dans une action théâtrale. Ce ne sont point ici des combinaisons gratuites, imaginées pour relever le mérite d'un auteur: on va voir que c'est le fait tout simple, et je puis d'avance en ajouter un autre qui l'appuie, et que je tiens de Voltaire lui-même; c'est que dans l'espace de trois ans, il renonça, et revint trois fois à *Tancrède*, et ne l'exécuta qu'après l'avoir cru long-temps impraticable.

Quel est le nœud de l'intrigue? N'est-ce pas l'erreur où est Tancrède, qui croit et doit croire que la lettre qu'Aménaïde a écrite pour lui s'adres-

sait à Solamir? Mais quelques trompeuses apparences qui puissent l'abuser, dès qu'Aménaïde pourra lui parler, sa justification est si facile, la vérité a tant de force par elle-même, et en aura tant dans sa bouche, qu'il sera bientôt convaincu de son innocence; et la pièce est finie. Voilà la première pensée qui a dû se présenter à Voltaire, et qui se présenterait nécessairement à tout poëte tragique un peu instruit de son art : il faut avouer qu'elle est effrayante. Donner à l'amante des raisons pour ne pas dire la vérité à son amant, était impossible : c'eût été faire *Zaïre* une seconde fois; et de plus, ce qui est très-plausible dans la situation de Zaïre, qui ne sait pas qu'Orosmane croit avoir en main la preuve d'une trahison, serait inadmissible dans la situation d'Aménaïde, qui, sachant qu'elle est publiquement accusée, ne doit avoir rien de plus pressé que de se justifier. Quel parti prendre? S'ils se voient, tout est infailliblement éclairci, et, dès que tout s'éclaircit, le dénoûment est tout près, et, ce qu'il y a de pis, un dénoûment sans effet : car, qu'est-ce, dans une tragédie, qu'une erreur de jalousie qui ne produit qu'une explication? Il faut donc de toute nécessité faire en sorte qu'ils ne se voient point, ou, s'ils se voient un moment, que ce soit sans pouvoir s'entendre ni s'expliquer, et que la jalousie ait eu tout le temps de faire tout le mal qu'elle peut faire avant que la vérité ait pu se manifester. Une machine entière de cinq actes a été construite pour ce seul dessein : nous allons voir combien il a fallu y faire entrer de ressorts, combien de dextérité pour les accorder et en soutenir le jeu pendant toute la pièce. C'est, de toutes les tragédies de Voltaire, celle dont la contexture m'a toujours paru le plus artistement travaillée.

D'abord, pour ce qui regarde les moyens de fonder l'erreur de Tancrède, l'Arioste n'a pu lui rien fournir : ceux du poëte italien conviennent à la nature de son ouvrage : un tragique anglais ou espagnol aurait pu se les approprier sans scrupule; mais nous, chez qui la tragédie est essentiellement noble, nous ne les supporterions que dans une comédie. Si l'on nous présentait un amant qui croit voir sa maîtresse, dans un rendez-vous de nuit, faire monter un homme à son balcon et l'introduire dans sa chambre, tandis que c'est en effet une suivante qui a pris les habits et l'appartement de sa maîtresse, nous renverrions cet *imbroglio* à l'opéra comique. Je ne m'étonne pas qu'on ait voulu de nos jours réconcilier la sévérité de nos principes avec de si misérables moyens, et y rabaisser la dignité de la tragédie. Comme ils sont aussi faciles que grossiers, ils sont à la portée de tout le monde; et quand on ne s'y rend pas plus difficile, on a bientôt fait une intrigue. Celle de Voltaire a dû coûter un peu plus; et, quoique composée d'un assez grand nombre de faits, tout est noble, clair et intéressant.

Le combat d'Ariodant pour Genèvre, qui dans l'*Orlando* est une suite des lois de la chevalerie, indiquait à Voltaire un chevalier pour son héros. C'est une obligation qu'il a de plus à l'Arioste, de lui avoir donné l'idée et l'occasion de mettre la chevalerie sur la scène, et c'en est une aussi que nous avons à Voltaire, d'avoir exécuté cette idée avec tant de succès. Il a donc placé son action au commencement du onzième siècle, lorsque les mœurs de la chevalerie étaient en vigueur; il l'a placée à Syracuse, dans une république, dans un des états qui faisaient partie de cette île, alors partagée en différentes dominations; et ces diverses puissances, ennemies l'une de l'autre, les factions qui les déchiraient, l'opposition de mœurs et de croyance qui les séparait, chacun de ces objets entre pour quelque chose dans les vues qui dirigeaient le plan que je vais exposer.

Argire et Orbassan sont les chefs des deux maisons les plus puissantes de Syracuse, et depuis long-temps rivales. Il y a quelques années que celle d'Orbassan a prévalu : les troubles civils, causés par cette rivalité, ont forcé Argire de s'éloigner pour un temps de sa patrie; et alors il a pris

le parti d'envoyer sa femme, avec sa fille Aménaïde, à Byzance, à la cour de l'empereur grec, pour mettre en sûreté ce qu'il avait de plus cher, en attendant des temps meilleurs. La fortune a changé : Argire est rentré dans sa patrie et dans ses biens, dans tous les honneurs du premier rang ; il a fait revenir sa fille près de lui, dont la mère était morte à Byzance. Mais affaibli par l'âge, et ne pouvant plus soutenir les fatigues du commandement, dans une ville menacée, d'un côté, par les empereurs grecs qui en réclamaient la souveraineté, et de l'autre, par les Arabes musulmans qui voulaient joindre Syracuse aux autres possessions qu'ils avaient dans la Sicile, il a consenti à un accord qui semble concilier tous les intérêts et remplir tous les vœux des citoyens. Il a cédé le commandement à Orbassan, qui est dans la force de l'âge, et en même temps il l'a choisi pour être l'époux d'Aménaïde. La fille d'Argire, lorsqu'elle croissait à la cour de Byzance, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, y a fixé les regards de deux guerriers célèbres qui s'y trouvaient en même temps. L'un est Solamir, un chef de ces Arabes que l'on appelait Maures, et qui depuis, commandant leur armée en Sicile, a fait proposer la paix aux Syracusains, en y mettant pour condition qu'on lui donnerait Aménaïde en mariage. L'autre est Tancrède, chevalier d'origine française, et descendant d'un Coucy qui s'était autrefois établi à Syracuse. Les enfans de Coucy étaient parvenus à une assez grande élévation pour exciter la jalousie des nationaux, et toute la famille avait été bannie par un décret du sénat. Le jeune Tancrède, à l'exemple de tant de gentilshommes aventuriers qui allaient chercher la fortune partout où leur courage pouvait la leur procurer, s'était attaché au service des empereurs grecs, et s'y était distingué au point qu'ils lui étaient redevables de la conquête du pays que l'on nommait alors *Illyrie*, aujourd'hui la Dalmatie. Entre ces deux rivaux, le cœur d'Aménaïde s'était décidé pour Tancrède. Sa mère, au lit de mort, avait approuvé leur amour et reçu le serment qu'ils se faisaient de se donner la foi conjugale. Mais il avait fallu obéir aux ordres d'un père qui rappelait sa fille, et laisser Tancrède à Byzance pour revenir près d'Argire, qui, étant fort loin de soupçonner qu'Aménaïde ait donné son cœur à un banni, croit pouvoir disposer de sa main en faveur d'Orbassan. Tels sont les faits de l'avant-scène ; ils sont tous successivement exposés dans le premier acte, et particulièrement dans la première scène, qui a essuyé beaucoup de critiques, parce qu'on n'en a pas saisi le dessein. Cette scène représente un conseil des principaux chevaliers qui composent le sénat de Syracuse ; et comme il n'y est question que de porter contre Tancrède un arrêt de proscription, et de renouveler dans toute sa rigueur la loi qui condamne à la mort tout citoyen qui entretiendrait des relations secrètes avec les ennemis de l'état ; comme cette ouverture de pièce ne présente point un de ces grands objets de délibération qu'un tel appareil semble annoncer ; comme enfin tout ce qui s'y traite, dans un dialogue assez long et dans un style assez faible, pouvait être dit en fort peu de mots dans une exposition ordinaire, tout le monde s'est récrié sur l'inutilité et la froideur de cette scène d'apparat, qui ne tient pas ce qu'elle promet ; mais il est permis, dans un premier acte, de songer moins à un effet qu'on peut différer qu'à l'importance des fondemens qu'il faut établir : on doit savoir gré à l'auteur de ce conseil, où il a solidement posé les bases principales sur lesquelles il voulait asseoir sa fable. Sans doute il lui était fort aisé de dire en quatre vers que Tancrède était proscrit dans Syracuse pour avoir servi les Césars de Byzance : il ne lui en fallait pas plus pour faire mention de la peine de mort décernée contre ceux qui auraient commerce avec les Maures ou avec les Grecs. Mais Voltaire connaissait également le théâtre et les spectateurs ; il savait qu'il était dangereux de confier à quelques instans d'une attention souvent distraite des

notions capitales qui, servant de motif et d'appui à des scènes décisives et fort éloignées de l'exposition, entraînaient la chute de ces scènes, si un seul des détails de l'exposition échappait à la mémoire du spectateur. Il a voulu y graver ce qu'il était essentiel de retenir, et le mettre d'abord en action, même longuement, afin qu'ensuite on l'eût toujours présent à l'esprit. La solennité d'un conseil commande une attention particulière que n'attire pas toujours le dialogue rapide des scènes d'une autre espèce. L'auteur a donc voulu que l'on fût bien positivement instruit de tout ce qui concerne la proscription de Tancrède et les dispositions du sénat de Syracuse à son égard. Il fait dire à Orbassan :

De quel droit les Français, *portant partout leurs pas*,
Se sont-ils établis dans nos riches climats?
De quel droit un Coucy vint-il dans Syracuse,
Des rives de la Seine aux bords de l'Aréthuse?
. . . .
Tancrède, un rejeton de ce sang dangereux,
Des murs de Syracuse éloigné dès l'enfance,
A servi, nous dit-on, les Césars de Byzance.
Il est fier, outragé, sans doute valeureux;
Il doit haïr nos lois; il cherche la vengeance.
Tout Français est à craindre; on voit même en nos jours
Trois simples écuyers, sans bien et sans secours,
Sortis des flancs glacés de l'humide Neustrie,
Aux champs Apuliens se faire une patrie,
Et, n'ayant pour tout droit que celui des combats,
Chasser les possesseurs et fonder des états.
Grecs, Arabes, Français, Germains, tout nous dévore;
Et nos champs malheureux, par leur fécondité,
Appellent l'avarice et la rapacité
Des brigands du midi, du nord et de l'aurore.
Nous devons nous défendre ensemble et nous venger.
J'ai vu plus d'une fois Syracuse trahie :
Maintenons notre loi que rien ne doit changer.
Elle condamne à perdre et l'honneur et la vie
Quiconque entretiendrait avec nos ennemis
Un commerce secret, fatal à son pays.
A l'infidélité l'indulgence encourage :
On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge.
Venise ne fonda sa fière autorité
Que sur la défiance et la sévérité.
Imitons sa sagesse en perdant les coupables.

Lorédan, un autre membre du conseil, approuve et motive encore *cette sévérité*.

Vengeresse des lois et de la liberté.
Pour détruire l'Espagne il a suffi d'un traître;
Il en fut parmi nous; chaque jour en voit naître.
Mettons un frein terrible à l'infidélité;
Au salut de l'état que toute pitié cède.
Combattons Solamir, et proscrivons Tancrède.
Tancrède, né d'un sang parmi nous détesté,
Est plus à craindre encor pour notre liberté.

Nous voilà donc bien avertis que Tancrède est perdu, s'il reparaît dans une ville où il est regardé comme un ennemi de l'état, et où il vient d'être solennellement proscrit. Il n'en fallait pas moins pour justifier à nos yeux la conduite d'Aménaïde, quand nous la verrons, au quatrième acte, dans le moment où elle se jette aux pieds de son libérateur, ne pas oser le nom-

mer, parce qu'il est environné de ces mêmes chevaliers que nous avons vus prononcer l'arrêt de sa condamnation. De même, quand la lettre d'Aménaïde aura été saisie entre les mains de l'esclave arrêté près du camp de Solamir, nous nous rappellerons le décret rigoureux que nous venons d'entendre contre toute personne convaincue d'une correspondance de cette espèce ; et ce vers,

> On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge,

nous fera comprendre qu'il n'y a point de grâce à espérer pour Aménaïde.

Mais comment l'auteur est-il venu à bout de faire croire que la lettre, qui est en effet pour Tancrède, s'adresse à Solamir? Par un assemblage de circonstances toutes également naturelles et vraisemblables, et préparées aussi dans ce même conseil qui sert à tout. C'est là que Lorédan a dit :

> Quelle honte en effet dans nos jours déplorables,
> Que Solamir, un Maure, un chef de Musulmans,
> Dans la Sicile encore ait tant de partisans !
> Que partout dans cette île, et guerrière, et chrétienne,
> Que même parmi nous Solamir entretienne
> Des sujets corrompus, vendus à ses bienfaits,
> Tantôt chez les Césars occupé de nous nuire,
> Tantôt dans Syracuse ayant su s'introduire,
> Nous préparant la guerre, et nous offrant la paix,
> Et, pour nous désunir, soigneux de nous séduire !
> Un sexe dangereux, dont les faibles esprits
> D'un peuple encor plus faible attirent les hommages,
> Toujours des nouveautés et des héros épris,
> A ce Maure imposant prodigue ses suffrages.
> Combien de citoyens aujourd'hui prévenus
> Pour ces arts séduisants que l'Arabe cultive,
> Art trop pernicieux, dont l'éclat les captive
> A nos vrais chevaliers noblement inconnus !

Je n'examine pas encore si tous ces vers sont assez élégamment tournés, s'ils ne ressemblent pas à de la prose. Il suffit pour le moment qu'ils nous apprennent que l'arabe Solamir a beaucoup de partisans, jusque dans Syracuse ; qu'il s'est même introduit dans cette ville lorsqu'il y négociait la paix ; que par conséquent Aménaïde a pu le voir ; que les arts et la galanterie des Arabes plaisent d'autant plus aux femmes de la Sicile, qu'ils contrastent davantage avec la grossièreté des mœurs et l'ignorance altière dont les chevaliers chrétiens font parade ; et si nous voyons Aménaïde éprise de Tancrède, nous le concevrons d'autant mieux, que le chevalier élevé à Byzance a dû prendre des mœurs et des habitudes toutes différentes dans une cour alors la plus polie de l'Europe. Ainsi toutes les notions que l'on nous donne concourent à motiver les faits, les passions, les erreurs que la pièce doit mettre sous nos yeux.

L'amour a bientôt ramené Tancrède à la suite d'Aménaïde ; il est revenu secrètement en Sicile ; un esclave d'Aménaïde a vu son amant dans Messine, et c'est dans le moment où elle est le plus occupée de l'espérance et des moyens de revoir ce qu'elle aime que son père lui ordonne d'épouser Orbassan. Le caractère de fermeté et d'énergie que le poëte lui a donné était nécessaire à son plan, et il a su y adapter les circonstances qui devaient ajouter à la vraisemblance de ce caractère et de la conduite qui en est l'effet. La cour des empereurs grecs a dû accoutumer Aménaïde à des mœurs moins sévères et moins dures que celles de Syracuse ; elle-même dit à son père, en s'excusant de résister à ses ordres :

> Je sais que dans les cours mon sexe plus flatté
> Dans votre république a moins de liberté.

A Byzance on le sert : ici la loi plus dure
Veut de l'obéissance et défend le murmure.

En arrivant dans sa patrie, elle a trouvé les grands soulevés contre ce même Tancrède, qui est le premier choix de son cœur; elle est indignée des violences et des injustices où l'on se porte contre un héros, dont ailleurs elle a vu les exploits couronnés : la gloire de Tancrède lui en devient plus chère, et l'envie qui le poursuit lui en paraît plus odieuse. Ces sentimens sont non-seulement naturels, ils ont même une noblesse intéressante qui excuse suffisamment la résistance qu'Aménaïde oppose à son père, mais avec tous les ménagemens respectueux qui sont dus à l'autorité paternelle. Il lui est permis de conserver de l'éloignement pour les anciens ennemis de sa famille, pour cet Orbassan qui fut long-temps l'oppresseur d'Argire; il lui est permis d'attester, même en gardant son secret, que Tancrède, qu'elle a vu à Byzance, a pour Argire des sentimens bien différens; ainsi toutes les bienséances sont observées. Elle demande au moins un délai; elle l'obtient; elle en profite pour écrire à Tancrède et l'appeler à son secours; mais elle a soin de ne pas mettre son nom sur la lettre, et cette précaution est dictée par les circonstances; de plus, un nom est inutile dans une lettre portée par un homme de confiance, par ce même esclave de qui elle a su que Tancrède était à Messine.

Pour y aller, il fallait passer près du camp de Solamir, qui est dans le voisinage de Syracuse; c'est là que l'esclave est arrêté par des soldats syracusains. Ce serviteur, fidèle autant que brave, sentant toute l'importance du message dont il est chargé, et qui peut perdre sa maîtresse, se défend en désespéré. Il est tué, on saisit la lettre; on y trouve ces mots :

Puissiez-vous, reconnu, chéri dans Syracuse,
Régner dans nos états ainsi que dans mon cœur!

Personne ne sait que Tancrède est en Sicile; l'amour de Solamir pour Aménaïde a éclaté; il a demandé sa main; c'est près de son camp que l'esclave a été arrêté. Combien de raisons pour croire que la lettre ne peut s'adresser qu'à lui! Tous ces indices sont frappans, sont rassemblés et fondés avec beaucoup d'adresse; et les indices qui, dans la jurisprudence des tribunaux ont quelquefois conduit à la mort des innocens dont la condamnation ne fut du moins qu'une erreur funeste, n'ont pas toujours eu autant de vraisemblance.

Dans les premières représentations, conformes à la pièce imprimée qui avait paru auparavant, Argire laissait condamner sa fille sans même l'interroger ni l'entendre. Cette précipitation contre nature n'était pas excusable; elle excita de longs murmures. L'auteur, averti par ses amis, sentit cette faute, et la corrigea très-heureusement. La scène substituée est tout ce qu'elle doit être, et le dialogue en est excellent. Aménaïde reconnaît et avoue sa lettre; sa sentence de mort est bientôt rendue; le malheureux Argire ne peut s'opposer à la loi de l'état : il ne peut que gémir, et il gémit d'autant plus, qu'Aménaïde ne lui a témoigné aucun repentir. Quand il lui a dit,

Qu'as-tu fait ?

elle a répondu :

Mon devoir. Avez-vous fait le vôtre ?

Tous les chevaliers partagent la douleur et l'indignation de ce père infortuné. L'un d'eux s'écrie :

Quel est le chevalier
Qui daignera jamais, suivant l'antique usage,
Pour ce coupable objet signaler son courage,
Et hasarder sa gloire à la justifier ?

Ils s'éloignent tous; et au moment où l'on conduit Aménaïde en prison,

Orbassan fait retirer ses soldats, et lui propose d'être son défenseur. Il veut oublier ou ignorer tout, pourvu qu'elle consente à lui faire le serment de l'aimer et de lui être fidèle.

Prononcez : mon cœur s'ouvre, et mon bras est armé.
Je puis mourir pour vous; mais je dois être aimé.

Je n'ai jamais remarqué que cette scène fît un mauvais effet au théâtre. La proposition d'Orbassan est conforme au caractère qu'il a montré, qui est noble, quoique dur, et la réponse d'Aménaïde est d'une franchise généreuse. Après lui avoir exprimé toute sa reconnaissance, elle lui dit:

Je ne vous trahis point je n'avais rien promis.
Mon âme envers la vôtre est assez criminelle :
Sachez qu'elle est ingrate, et non pas infidèle.
Je ne peux vous aimer ; je ne peux à ce prix
Accepter un combat pour ma cause entrepris.
. . . .
Je ne veux (pardonnez à ce triste langage)
De vous pour mon époux, ni pour mon chevalier.

Si ce langage est *triste* pour Orbassan, nous en savons gré à celle qui le tient : elle acquiert de nouveaux droits sur nous par son courage et par l'élévation de ses sentimens, quand elle aime mieux mourir pour Tancrède que de vivre pour Orbassan. Sous ce point de vue, la scène ne mérite que des éloges ; mais la démarche d'Orbassan est-elle bien motivée? est-elle conséquente? est-elle assez analogue au dessein général de la pièce? C'est une opinion que je vais énoncer, et non pas un jugement : je n'affirme point que cette scène soit un défaut; je vais dire seulement pourquoi j'eusse mieux aimé qu'Orbassan ne fît point cette proposition.

D'abord ce ne peut pas être l'amour qui l'y engage; il a déclaré à peu près qu'il n'en avait point pour Aménaïde : il regarde l'amour comme une faiblesse qui est au-dessous d'un guerrier. Il a dit au vieil Argire :

Ce cœur que la patrie appelle aux champs de Mars
Ne sait point soupirer au milieu des hasards.
Mon hymen a pour but l'honneur de vous complaire,
Notre union naissante à tous deux nécessaire,
La splendeur de l'état, votre intérêt, le mien.
Devant de tels objets l'amour a peu de charmes.

Argire lui a même reproché, et avec raison, cet excès de sévérité, fait pour déplaire à une jeune personne :

J'estime en un soldat cette mâle fierté ;
Mais la franchise plaît, et non l'austérité.
J'espère que bientôt ma chère Aménaïde
Pourra fléchir en vous ce courage rigide.
C'est peu d'être un guerrier : la modeste douceur
Donne un prix aux vertus et sied à la valeur.
Vous sentez que ma fille au sortir de l'enfance,
Par sa mère élevée à la cour de Byzance,
Pourrait s'effaroucher de ce sévère accueil,
Qui tient de la rudesse et ressemble à l'orgueil.
Pardonnez aux avis d'un vieillard et d'un père.

Le poëte a très-bien fait d'établir un contraste entre Orbassan et Tancrède, et ce contraste, qui est tout à l'avantage du dernier, est exprimé ici avec des nuances qui ont autant d'intérêt que de délicatesse. Mais, si ce n'est pas l'amour qui arme le bras d'Orbassan en faveur d'une femme qui doit être à ses yeux si évidemment coupable, pourquoi ne veut-il combattre qu'avec la promesse d'être aimé? Pourquoi même énonce-t

à cette prétention peu conforme à la fierté dont il se pique, et qui doit ıraître un peu étrange après la lettre d'Aménaïde ? Dira-t-on qu'Or-ıssan était amoureux sans vouloir en convenir ? Quelques vers semble-ıient l'indiquer.

Je vous donnais ma main, je vous avais choisie ;
Peut-être l'amour même avait dicté ce choix.
Je ne sais si mon cœur s'en souviendrait encore,
Ou s'il est indigné d'avoir connu ses lois ;
Mais il ne peut souffrir ce qui le déshonore.
Je ne veux point penser qu'Orbassan soit trahi
Pour un chef étranger, pour un chef ennemi,
Pour un de ces tyrans que notre culte abhore ;
Ce crime est trop indigne, il est trop inouï ;
Et pour vous, pour l'état, et surtout pour ma gloire,
Je veux fermer les yeux et prétends ne rien croire.
Syracuse aujourd'hui voit en moi votre époux :
Ce titre me suffit ; je me respecte en vous.

Cette dernière raison paraît au moins la plus forte; c'est celle qui est écisive pour lui. Mais alors quelque sentiment que lui montre Aménaïde, il doit combattre, non pas pour elle, mais pour son propre honeur qu'il croit compromis. Pourquoi donc l'abandonne-t-il à sa destinée ès qu'elle a répondu qu'elle ne pouvait l'aimer? Elle a beau lui dire a'elle ne veut point de lui pour son chevalier, il doit s'intéresser en dépit 'elle à l'honneur d'une femme qui devait être son épouse. Enfin (et cette ernière considération me paraît la plus importante), Orbassan doit érir au quatrième acte : il n'était pas nécessaire de le rendre odieux, : l'avoue; mais pourquoi lui prêter inutilement un dessein généreux et ne action qui ressemble un peu à celle de Tancrède ? Ne valait-il pas ıieux que cet exemple de magnanimité fût unique dans la pièce, et réervé pour celui qui en est le héros? C'est une question que je propose ax amateurs éclairés, et le seul scrupule que m'ait laissé le plan de cette agédie, d'ailleurs si bien conçu dans toutes ses parties.

Peut-être l'auteur n'a-t-il imaginé cette scène que pour remplir son econd acte ; mais je ne pense pas qu'il en eût besoin. Il avait assez de la ondamnation d'Aménaïde, et ces deux premiers actes paraissent toujours n peu longs, parce qu'on attend impatiemment Tancrède. Certaineıent la marche de la pièce serait beaucoup plus vive, s'il avait pu ouvrir : second acte ; mais au moins l'auteur a su nous en occuper sans cesse ar les beaux mouvemens de passion dont il a rempli le rôle d'Aménaïde ès le premier acte :

On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage !
C'est le sort d'un héros d'être persécuté,
Je sens que c'est le mien de l'aimer davantage.

Elle apprend à Fanie que Tancrède est dans Messine.

FANIE.

Est-il vrai ? Justes cieux !
Et cet indigne hymen est formé sous ses yeux !

AMÉNAÏDE.

Il ne le sera pas.... Non, Fanie ; et peut-être
Mes oppresseurs et moi nous n'aurons plus qu'un maître.
Viens.... je t'apprendrai tout.... mais il faut tout oser,
Le joug est trop honteux, ma main doit le briser.
La persécution enhardit ma faiblesse.
Le trahir est un crime, obéir est bassesse.
S'il vient, c'est pour moi seule, et je l'ai mérité ;

Et moi, timide esclave, à son tyran promise,
Victime malheureuse indignement soumise,
Je mettrais mon devoir dans l'infidélité!
Non, l'amour à mon sexe inspire le courage.
C'est à moi de hâter ce fortuné retour:
Et s'il est des dangers que ma crainte envisage,
Ces dangers me sont chers; ils naissent de l'amour.

Au second acte, quand la lettre est partie, elle montre autant de confiance que Fanie veut lui inspirer d'alarmes.

Le ciel jusqu'à présent semble veiller sur moi;
Il ramène Tancrède, et tu veux que je tremble!

FANIE.

Hélas! qu'en d'autres lieux sa bonté vous rassemble!
La haine et l'intérêt s'arment trop contre lui:
Tout son parti se tait! qui sera son appui?

AMÉNAÏDE.

Sa gloire. Qu'il se montre, il deviendra le maître.
Un héros qu'on opprime attendrit tous les cœurs;
Il les anime tous quand il vient à paraître.

FANIE.

Son rival est à craindre.

AMÉNAÏDE.

Ah! combats ces terreurs,
Et ne m'en donne point; souviens-toi que ma mère
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers momens;
Que Tancrède est à moi; qu'aucune loi contraire
Ne peut rien sur nos vœux et sur nos sentimens
Hélas! nous regrettions cette île si funeste:
Dans le sein de la gloire et des murs des Césars,
Vers ces champs trop aimés qu'aujourd'hui je déteste,
Nous tournions tristement nos avides regards.
J'étais loin de penser que le sort qui m'obsède
Me gardât pour époux l'oppresseur de Tancrède,
Et que j'aurais pour dot l'exécrable présent
Des biens qu'un ravisseur enlève à mon amant.
Il faut l'instruire au moins d'une telle injustice;
Qu'il apprenne de moi sa perte et mon supplice,
Qu'il hâte son retour et défende ses droits.
Pour venger un héros je fais ce que je dois.
Ah! si je le pouvais, j'en ferais davantage.
J'aime, je crains un père et respecte son âge;
Mais je voudrais armer nos peuples soulevés
Contre cet Orbassan qui nous a captivés.
D'un brave chevalier sa conduite est indigne.
Intéressé, cruel, il prétend à l'honneur!
Il croit d'un peuple libre être le protecteur!
Il ordonne ma honte! et mon père la signe!
Et je dois la subir, et je dois me livrer
Au maître impérieux qui pense m'honorer!
Hélas! dans Syracuse on hait la tyrannie!
Mais la plus exécrable et la plus impunie,
Est celle qui commande et la haine et l'amour,
Et qui veut nous forcer de changer en un jour.
Le sort en est jeté.

FANIE.

Vous aviez paru craindre.

AMÉNAÏDE.

Je ne crains plus.

FANIE.

On dit qu'un arrêt redouté
Contre Tancrède même est aujourd'hui porté;
Il y va de la vie à qui le veut enfreindre.

AMÉNAÏDE.

Je le sais, mon esprit en fut épouvanté;
Mais l'amour est bien faible alors qu'il est timide.
J'adore, tu le sais, un héros intrépide:
Comme lui je dois l'être.

FANIE.

Une loi de rigueur
Contre vous, après tout, serait-elle écoutée?
Pour effrayer le peuple elle paraît dictée.

AMÉNAÏDE.

Elle attaque Tancrède; elle me fait horreur.
Que cette loi jalouse est digne de nos maîtres!
Ce n'était point ainsi que ses braves ancêtres,
Ces généreux Français, ces illustres vainqueurs,
Subjuguaient l'Italie et conquéraient des cœurs.
On aimait leur franchise, on redoutait leurs armes.
Les soupçons n'entraient point dans leurs esprits altiers.
L'honneur avait uni tous ces grands chevaliers;
Chez les seuls ennemis ils portaient les alarmes;
Et le peuple, amoureux de leur autorité,
Combattait pour leur gloire et pour sa liberté.
Ils abaissaient les Grecs, ils triomphaient du Maure.
Aujourd'hui je ne vois qu'un sénat ombrageux,
Toujours en défiance et toujours orageux,
Qui lui-même se craint, et que le peuple abhorre.
Je ne sais si mon cœur est trop plein de ses feux;
Trop de prévention peut-être me possède;
Mais je ne puis souffrir ce qui n'est point Tancrède.

Cet enthousiasme se communique au spectateur, et Tancrède a déjà pour lui le double intérêt de la persécution qu'il éprouve, et de l'amour qu'il inspire à une âme aussi tendre, aussi fière que celle d'Aménaïde.

Il paraît enfin, et la chevalerie semble entrer avec lui sur le théâtre, dont l'appareil réveille en nous toutes les idées que notre imagination attache à ces mœurs à la fois galantes et guerrières, si propres à la poésie, et que celle de Voltaire a rendues si brillantes et si théâtrales:

Vous, qu'on suspende ici mes chiffres effacés;
Aux fureurs des partis qu'ils ne soient plus en butte.
Que mes armes sans faste, emblème des douleurs,
Telles que je les porte au milieu des batailles,
Ce simple bouclier, ce casque sans couleurs,
Soient attachés sans pompe à ces tristes murailles.
Conservez ma devise, elle est chère à mon cœur;
Elle a dans mes combats soutenu ma vaillance;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance;
Les mots en sont sacrés: c'est *l'amour et l'honneur*.

Ce coloris pur et vrai produit plus d'illusion que les armures et les devises que la décoration représente.

C'est un des anciens serviteurs de sa famille, un brave soldat qui l'a reçu dans un fort voisin de la ville, où il a son poste, et qui l'amène sur la place d'armes où les chevaliers ont coutume de se rassembler. Tancrède vient se présenter comme un guerrier qui, sans se faire connaître, veut combattre avec eux contre les Musulmans. Aldamon (c'est le nom de ce vieux soldat qui a servi en Orient sous Tancrède) n'est point encore

instruit de tout ce qui vient de se passer dans Syracuse, et cette ignorance que le poste où il était rend suffisamment probable, était nécessaire pour graduer les atteintes cruelles que Tancrède va recevoir. Aménaïde l'occupe tout entier; c'est pour elle qu'il a tout quitté. Il envoie Aldamon au palais d'Argire, pour chercher les moyens de se procurer une entrevue avec Aménaïde; il est plein d'amour et d'espérance. Le retour d'Aldamon, et les affreuses nouvelles qu'il apporte, produisent une révolution terrible, aussi imprévue pour lui qu'attendue par le spectateur. Chaque mot est un coup de poignard, et l'art du poëte a tellement disposé tout ce qui précède, que les douleurs entrent successivement dans l'âme du héros, à mesure qu'il arrache de la bouche d'Aldamon des détails qui lui coûtent à raconter, et qui accroissent par degrés l'horreur de la situation de Tancrède. Le poëte a été encore plus loin, et a trouvé le moyen de la suspendre, et de donner à Tancrède un moment d'espérance, pour le livrer ensuite au dernier excès du désespoir. Il a pris ce moyen, non-seulement dans l'amour, qui cherche toujours à se flatter, mais dans l'âme franche et loyale de Tancrède, dans l'entière confiance qu'il doit avoir aux vertus et à la fidélité d'Aménaïde. Ainsi, quoi que lui dise Aldamon de cette funeste aventure qui n'est que trop publique, Tancrède ne peut se résoudre à le croire, et répond par ces vers que Voltaire n'a pas faits sans quelque retour sur lui-même :

Écoute ; je connais l'envie et l'imposture.
Eh ! quel cœur généreux échappe à leur injure ?
Proscrit dès mon berceau, nourri dans le malheur
Moi toujours éprouvé, moi qui suis mon ouvrage,
Qui d'états en états ai porté mon courage,
Qui partout de l'envie ai senti la fureur ;
Depuis que je suis né, j'ai vu la calomnie
Exhaler les venins de sa bouche impunie,
Chez les républicains, comme à la cour des rois.
Argire fut long-temps accusé par sa voix ;
Il souffrit comme moi : cher ami, je m'abuse,
Ou ce monstre odieux règne dans Syracuse.
Ses serpens sont nourris de ces mortels poisons
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.
De l'esprit de parti je sais quelle est la rage ;
L'auguste Aménaïde en éprouve l'outrage.
Entrons, je veux la voir, l'entendre et m'éclairer.

Alors Aldamon est obligé d'achever, et de lui apprendre qu'elle est dans les fers et va être traînée au supplice. Au supplice ! Quel mot et quelle idée pour un amant ! Il s'écrie :

Crois-moi, ce sacrifice,
Cet horrible attentat ne s'achèvera pas.

Mais il voit paraître un vieillard qui sort d'un temple; c'est Argire, et c'est ici que Tancrède va recevoir le dernier coup, celui auquel il ne résistera pas. Il aborde Argire, et en quels termes ! Quelle intéres[sante] réunion de toutes les bienséances dans un moment si douloureu[x. Il s']agit de demander à ce malheureux père, à cet Argire lui-même, s'il est vrai que sa fille ait mérité la mort :

Noble Argire, excusez un de ces chevaliers
Qui contre le croissant déployant leur bannière,
Dans de si saints combats vont chercher des lauriers.
Vous voyez le moins grand de ces dignes guerriers.
Je venais.... Pardonnez, dans l'état où vous êtes,
Si je mêle à vos pleurs mes larmes indiscrètes.

ARGIRE.

Ah ! vous êtes le seul qui m'osiez consoler ;
Tout le reste me fuit, ou cherche à m'accabler.
Vous-même, pardonnez à mon désordre extrême....
A qui parlé-je ? hélas !

TANCRÈDE.

Je suis un étranger,
Plein de respect pour vous, touché comme vous-même,
Honteux et frémissant de vous interroger ;
Malheureux comme vous.... Ah ! par pitié.... de grâce,
Une seconde fois excusez tant d'audace.
Est-il vrai ?... Votre fille !... Est-il possible ?

Cette manière d'interroger est parfaite : Tancrède ne doit pas avoir la force d'en dire davantage :

ARGIRE.

Hélas
Il est trop vrai : bientôt on la mène au trépas.

TANCRÈDE.

Elle est coupable !

ARGIRE.

Elle est la honte de son père.

TANCRÈDE.

Votre fille !.... Seigneur, nourri loin de ces lieux,
Je pensais, sur le bruit de son nom glorieux,
Que, si la vertu même habitait sur la terre,
Le cœur d'Aménaïde était son sanctuaire.
Elle est coupabel !

S'il pouvait rester quelque doute quand un père, dans la plus profonde désolation, reconnaît que sa fille est justement condamnée, ce qu'il ajoute est un dernier complément de preuve qui, d'après les mœurs de ce temps, est peut-être plus fort que tout le reste.

. . . . Nul chevalier ne cherche à la défendre.
Ils ont en gémissant signé l'arrêt mortel,
Et, malgré notre usage antique et solennel,
Si vanté dans l'Europe et si cher au courage,
De défendre en champ clos le sexe qu'on outrage,
Celle qui fut ma fille à mes yeux va périr ;
Sans trouver un guerrier qui l'ose secourir.
Ma douleur s'en accroît, ma honte s'en augmente ;
Tout frémit, tout se tait, aucun ne se présente.

J'étais à la première représentation de *Tancrède*, il y a bien des années, et j'étais bien jeune : je n'ai jamais oublié le prodigieux effet que produisit dans toute l'assemblée le moment où l'acteur unique qui ne jouait pas Tancrède, mais qui l'était, sortant de son accablement à ces derniers mots, *aucun ne se présente*, comme saisi d'un transport involontaire, serrant dans ses mains les mains tremblantes d'Argire, d'une voix animée par l'amour et altérée par la rage, fit entendre ce vers, ce cri sublime, l'un des plus beaux que jamais on ait entendus sur la scène :

Il s'en présentera : gardez vous d'en douter.

Rien ne peut se comparer au transport que ce vers excita. Ce n'était pas un applaudissement ordinaire, encore moins de ces *bravo* de commande qu'on obtient aujourd'hui à si bon marché, et qui ne signifient pas plus qu'ils ne coûtent ; ce n'était pas non plus un enthousiasme de convention ou de complaisance pour l'ouvrage d'un grand homme : la pièce avait été

jusque-là sévèrement jugée ; mais à ce vers un cri universel s'éleva de tous les coins de la salle ; il semblait que ce fût là le mot qu'on attendait, et qu'il fût sorti en même temps de l'âme de tous les spectateurs comme de celle de Tancrède. Et en effet, si l'on y prend garde, trois actes ont tellement préparé ce vers, l'ont rendu tellement nécessaire, qu'à l'instant où on le prononce, tout le monde croit l'avoir fait. C'est le plus grand éloge des vers qui sont vraiment de situation. Les acclamations prolongées laissèrent à l'acteur le temps de se reposer ; elles recommencèrent quand il eut repris :

Il s'en présentera, non pas pour votre fille,
Elle est loin d'y prétendre et de le mériter,
Mais pour l'honneur sacré de sa noble famille,
Pour vous, pour votre gloire, et pour votre vertu.

On s'aperçut que cette restriction accordée au ressentiment de la fierté humiliée qui voulait désavouer l'amour, en était encore un nouvel aveu, et que Tancrède, quoi qu'il en dise, ne va combattre que pour Aménaïde. Il fallait, pour achever ce grand tableau dramatique, qu'elle parût elle-même chargée de chaînes et marchant au supplice. Et Tancrède est là ! Elle ne le voit pas encore ; elle est loin même de pouvoir penser qu'il soit témoin de cet horrible spectacle. Les paroles qu'elle adresse à ses juges, aux citoyens, à son père, semblent annoncer qu'avant de mourir elle va révéler du moins une partie de la vérité, et repousser loin d'elle l'injurieux soupçon d'une intelligence avec Solamir. Mais tout à coup elle aperçoit Tancrède à côté de son père, et tombe évanouie : ce saisissement n'est point arrangé pour le besoin du poëte ; il est commandé par la nature. Elle n'a que le temps de dire d'une voix faible et étouffée : *Est-ce lui ! Je me meurs.* Tancrède, prévenu comme il doit l'être, se persuade qu'elle n'a pu résister à la confusion que doit lui inspirer la vue subite d'un homme envers qui elle est si coupable. Il se dit :

Ah ! ma seule présence
Est pour elle un reproche ! il n'importe.... Arrêtez,
Ministres de la mort, suspendez la vengeance ;
Arrêtez, citoyens, j'entreprends sa défense ;
Je suis son chevalier. Ce père infortuné,
Prêt à mourir comme elle ; et non moins condamné,
Daigne avouer mon bras propice à l'innocence.
Que la seule valeur rende ici des arrêts :
Des dignes chevaliers c'est le plus beau partage.
Que l'on ouvre la lice à l'honneur, au courage ;
Que les juges du camp fassent tous les apprêts.
Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie ;
Viens mourir de mes mains ou m'arracher la vie.
Tes exploits et ton nom ne sont pas sans éclat ;
Tu commandes ici, je veux t'en croire digne.
Je jette devant toi le gage du combat.
L'oses-tu relever ?

Ici, la scène offre, pour la première fois, les cérémonies du champ clos de l'ancienne chevalerie, et les combats appelés *le Jugement de Dieu*. Ce n'est pas là ce qui était difficile : nous avons vu depuis le même spectacle à l'Opéra, et beaucoup plus complet pour les yeux ; mais il était beau de faire de cet appareil si neuf une action éminemment tragique, une action du plus grand intérêt ; et combien le jeu de l'acteur y ajoutait ! On se souvient encore de l'impression qu'il faisait lorsque, Orbassan lui demandant son nom, il répondait hautement :

Pour mon nom, je le tais, et tel est mon dessein ;

et que, s'approchant ensuite de lui, il lui disait à voix basse et les dents serrées par la fureur :

> Mais je te l'apprendrai les armes à la main.
> Marchons.

A son regard, à son geste, à son accent, Orbassan était déjà mort.

Les comédiens se sont accoutumés depuis long-temps à terminer cet acte à la sortie des deux champions ; ils ont grand tort. Il n'est point du tout convenable qu'Aménaïde, dans une situation semblable, sorte sans rien dire ; elle a eu le temps de revenir de son saisissement : son père a repris l'espérance ; il reste avec elle : la scène qu'ils ont entre eux est très-courte, mais belle, mais touchante et digne du reste. Les premiers mots que dit Aménaïde à part sont importans :

> Ciel ! que deviendra-t-il ! Si l'on sait sa naissance,
> Il est perdu !
>
> ARGIRE.
>
> Ma fille ! . . . .
>
> AMÉNAÏDE.
>
> Ah ! que me voulez-vous ?
> Vous m'avez condamnée.
>
> ARGIRE.
>
> O destins en courroux !
> Voulez-vous, ô mon Dieu ! qui prenez sa défense,
> Ou pardonner sa faute, ou venger l'innocence ?
> Quels bienfaits à mes yeux daignez-vous accorder ?
> Est-ce justice ou grâce ? ah ! je tremble et j'espère.
> Qu'as-tu fait ? et comment dois-je te regarder ?
> Avec quels yeux, hélas !
>
> AMÉNAÏDE.
>
> Avec les yeux d'un père.
> Votre fille est encor au bord de son tombeau.
> Je ne sais si le ciel me sera favorable ;
> Rien n'est changé, je suis encor sous le couteau.
> Tremblez moins pour ma gloire ; elle est inaltérable.
> Mais si vous êtes père, ôtez-moi de ces lieux ;
> Dérobez votre fille, accablée, expirante,
> A tout cet appareil, à la foule insultante
> Qui sur mon infortune arrête ici ses yeux,
> Observe mes affronts, et contemple des larmes
> Dont la cause est si belle..... et qu'on ne connaît pas.

Cette dernière scène nourrit et entretient les impressions qu'a faites cet acte, dont la marche est un des chefs-d'œuvre de l'art : Voltaire n'a rien fait de plus théâtral.

Il n'était pas possible d'aller plus loin dans le quatrième ; mais l'intérêt s'y soutient dans sa force. Si la victoire de Tancrède nous rassure sur les jours d'Aménaïde, l'amour, grâce aux ressorts disposés par l'auteur, l'amour va lui fournir de quoi exciter la pitié pendant les deux derniers actes ; le dénoûment y mettra le comble, et fera couler autant de larmes que celui de *Zaïre*.

Tancrède a triomphé d'Orbassan, mais la mort est dans son cœur ; il ne peut plus douter de la perfidie d'Aménaïde. Il a vu le fatal billet : on l'a instruit des prétentions que Solamir avait annoncées sur Aménaïde. Il ne lui reste d'autre désir, d'autre espoir que de consommer sa vengeance sur cet autre rival, plus odieux que le premier : il a promis aux Syracusains d'aller combattre Solamir ; il brûle d'en venir aux mains avec lui, et dès l'acte précédent, on a vu que Solamir approchait, et voulait présenter la bataille. Les chevaliers viennent avertir Tancrède qu'il faut partir ; il est

prêt à les suivre, lorsqu'Aménaïde, en leur présence, vient se jeter aux pieds de son libérateur. Ainsi tout est préparé pour cette scène unique, nécessaire au plan, et qu'il fallait rendre terrible pour Aménaïde, en rendant cette rapide entrevue inutile à l'éclaircissement. Tancrède était déjà résolu à ne pas la voir ; le temps presse ; il faut marcher à l'ennemi ; il est entouré de témoins devant qui Aménaïde ne peut le nommer sans le perdre Quelle combinaison savante ! Ce n'est pourtant là que de l'art : le génie est dans la réponse de Tancrède, dont chaque parole est plus cruelle pour son amante que l'échafaud dont il vient de l'arracher. Il la laisse anéantie, et cette nouvelle situation, si forte pour l'effet théâtral, si douloureuse pour les deux amans, ne laisse aucune prise à la critique réfléchie. Il ne restait plus qu'à l'approfondir par l'éloquente expression des sentimens. et c'est où le poëte triomphe. Aménaïde n'a pas même pensé jusque-là que son amant pût la croire capable de l'infamie dont on l'accuse ; elle voit qu'il en paraît convaincu, qu'il dédaigne même de l'entendre.

Il me rebute, il fuit, me renonce et m'outrage !
Quel changement affreux a formé cet orage ?
Que veut-il ? quelle offense excite son courroux ?
De qui dans l'univers peut-il être jaloux ?
Oui, je lui dois la vie, et c'est toute ma gloire ;
Seul objet de mes vœux, il est mon seul appui ;
Je mourrais, je le sais, sans lui, sans sa victoire ;
Mais s'il sauva mes jours, je les perdrais pour lui.

La réponse de Fanie est un résumé très-adroit de tous les moyens que le poëte a imaginés pour fonder cette erreur, sans laquelle il n'y avait point de pièce.

Il le peut ignorer, la voix publique entraîne ;
Même en s'en défiant, on lui résiste à peine.

Ce dernier vers, d'une vérité remarquable, méritait d'être tourné avec plus de soin et d'élégance.

Cet esclave, sa mort, ce billet malheureux,
Le nom de Solamir, l'éclat de sa vaillance,
L'offre de son hymen, l'audace de ses feux,
Tout parlait contre vous, jusqu'à votre silence,
Ce silence si fier, si grand, si généreux,
Qui dérobait Tancrède à l'injuste vengeance
De vos communs tyrans armés contre vous deux.
Quels yeux pouvaient percer ce voile ténébreux ?
Le préjugé l'emporte, et l'on croit l'apparence.

AMENAÏDE.

Lui me croire coupable !

FANIE.

Ah ! s'il peut s'abuser,
Excusez un amant.....

AMÉNAÏDE.

Rien ne peut l'excuser.
Quand l'univers entier m'accuserait d'un crime,
Sur son jugement seul un grand homme appuyé,
A l'univers séduit oppose son estime.
Il aura donc pour moi combattu par pitié !

Quels vers ! Voilà la pensée la plus amère qui ait pu jamais déchirer le cœur d'une femme qui aime.

Voltaire a donné tant de force aux indices qui abusent Tancrède, que des gens d'esprit lui ont fait ici un reproche bien opposé à l'espèce de

critique qu'il voulait prévenir et qu'il a si bien prévenue. Ils ont dit qu'Aménaïde devait voir son infortune sous un autre point de vue, et avouer que son malheur voulait que Tancrède eût raison de la croire coupable. C'est ne connaître pas plus le théâtre que le cœur humain ; c'est vouloir qu'on raisonne dans la passion et dans la douleur comme on raisonnerait de sang froid. Si Aménaïde parlait ainsi, elle serait à glacer. Le cœur juge-t-il donc autrement qu'en raison de ce qu'il sent? Plus il se sent incapable de trahir, plus il doit être indigné qu'on l'en soupçonne, et surtout qu'on l'en accuse. Le développement de passion qui remplit cette scène est à mon gré le plus neuf, le plus vrai, le plus profond que la tragédie, cette histoire vivante du cœur humain, nous ait offert depuis la jalousie de Phèdre, quand elle a découvert l'amour d'Hippolyte pour Aricie ; ce sont deux situations bien différentes ; mais l'exécution est de la même force. Il faudrait citer la scène entière, et le temps me manque ; mais que les personnes sensibles la lisent en consultant leur propre cœur, et je suis sûr qu'elles y retrouveront tout ce que le poëte a fait dire au personnage.

Le désespoir ne sait rien cacher ; cette même femme qui allait mourir sans nommer l'auteur de sa mort, quand elle s'en croyait aimée, ne peut plus, quand elle est méconnue, rien déguiser à son père, qui lui demande s'il ne peut pas connaître celui qui l'a sauvée. Sa réponse est la plus rapide effusion d'un cœur surchargé, qui cède au besoin de se répandre.

ARGIRE.
Ne pourrai-je embrasser ce héros tutélaire ?
Ah ! ne puis-je savoir qui t'a sauvé le jour ?
AMÉNAÏDE.
Un mortel autrefois digne de mon amour,
Un héros en ces lieux opprimé par mon père,
Que je n'osais nommer, que vous aviez proscrit,
Le seul et cher objet de ce fatal écrit,
Le dernier rejeton d'une famille auguste,
Le plus grand des humains, hélas ! le plus injuste.....
En un mot, c'est Tancrède.
ARGIRE.
O ciel ! que m'as-tu dit ?
AMÉNAÏDE.
Ce que ne peut cacher la douleur qui m'égare,
Ce que je vous confie en craignant tout pour lui.
ARGIRE.
Lui, Tancrède !
AMÉNAÏDE.
Et quel autre eût été mon appui ?

Quel torrent de sentimens qui se pressent les uns sur les autres ! et les détails sont aussi neufs que la situation. On ne se rappelle rien qui s'en rapproche, rien qui ait pu en donner l'idée.

Aménaïde, hors d'elle même, veut, à quelque prix que ce soit, désabuser Tancrède ; il est au combat ; elle veut l'aller chercher sur le champ de bataille. Les remontrances de son père ne peuvent l'arrêter ; et quoi que sa résolution ait d'extraordinaire, l'excès de désolation où elle est plongée, l'emportement de ses douleurs, le feu de ses discours, qui est à la fois celui de la passion et de la verve tragique, justifient tout, rendent tout vraisemblable, intéressant et pathétique.

L'effet du cinquième acte est fondé en partie sur le passage de l'affliction à la joie, et le retour affreux de la joie passagère à un malheur irré-

médiable. Aménaïde, qu'on a eu peine à ramener du champ de bataille, apprend que Tancrède est victorieux, qu'il a tué Solamir, qu'il est reconnu, honoré; et dès qu'il aura revu Aménaïde, il ne vivra que pour elle; elle s'écrie :

> Je sens tout mon bonheur.... Hélas ! il m'est bien dû.
> . . . .
> Oppresseurs de Tancrède, ennemis, citoyens,
> Soyez tous à ses pieds; il va tomber aux miens.

Mais Aldamon arrive les yeux couverts de larmes; il tient une lettre tracée avec le sang de Tancrède; il la remet à sa malheureuse amante :

> Tancrède meurt, ô ciel ! sans être détrompé!

Ce vers dit tout. Cependant le poëte, qui voulait et qui devait adoucir la blessure cruelle que ce dénoûment fait au spectateur, et faire répandre de nouvelles larmes beaucoup moins amères, a ramené Tancrède expirant, et du moins il mourra *détrompé*. Quels sont donc les maux de l'amour, puisque ce sont là ses consolations! Rien n'est plus attendrissant que cette dernière scène : c'est là que le spectacle, comme dans le reste de la pièce, est une véritable action tragique; qu'Aménaïde, à genoux près de ce héros infortuné, porté sur des drapeaux sanglans, lui demande un dernier regard.

> Ah ! vous m'avez trahi.

C'est là sa seule réponse aux pleurs dont elle arrose ses mains mourantes. Mais Argire rend un témoignage éclatant et irrécusable à l'innocence de sa fille; Tancrède apprend qu'il est toujours aimé.

> Aménaïde, ô ciel ! est-il vrai ? vous m'aimez !
> . . . .
> Vous m'aimez ! ô bonheur plus grand que mes revers !
> Je sens trop qu'à ce mot je regrette la vie.
> J'ai mérité la mort, j'ai cru la calomnie.
> . . . .
> Argire, écoutez-moi :
> Voilà le digne objet qui me donne sa foi;
> Voilà de nos soupçons la victime innocente.
> A sa tremblante main joignez ma main sanglante;
> Que j'emporte au tombeau le nom de son époux!

Il expire, et Aménaïde, après des éclats de fureur et de désespoir, tombe dans une espèce d'anéantissement qui fait espérer qu'elle ne survivra pas long-temps au héros qu'elle a perdu.

Et cette production était d'un auteur de soixante-quatre ans! C'est à cet âge qu'il nous a donné la seule tragédie qui, pour l'intérêt, puisse être mise à côté de *Zaïre!* Ce fut, il est vrai, la dernière époque de sa force tragique; mais quelle empreinte il en a laissé dans cet ouvrage! La seule trace d'affaiblissement qu'on y remarque, est dans le style, non pas assurément dans les morceaux passionnés et dans l'expression des sentimens : jamais l'auteur ne fut plus éloquent dans cette partie. Mais on s'aperçoit ici, pour la première fois, qu'il ne soutient plus sa versification dans tous les détails qui ne demandent qu'une diction élégante et soignée. C'est encore Voltaire tout entier, quand la situation le porte et l'anime : ce n'est plus lui quand il ne faut qu'écrire; il embrasse encore fortement la tragédie, mais souvent il abandonne le vers. Soit qu'il se sentît désormais trop faible pour ce travail de correction, soit qu'il fût pressé d'exécuter son plan dès qu'il l'eût arrêté, il imagina d'écrire sa pièce en rimes croisées. Cette forme de versification, qui par elle-même se rapproche de la prose plus que toute autre, se prête beaucoup

trop aisément à la longueur des phrases, à une marche lâche et traînante; au lieu que les rimes du distique ont l'avantage de nécessiter une certaine précision. C'est une dangereuse facilité, surtout à l'âge que Voltaire avait alors, que celle de trouver la rime au bout de quatre grands vers; aussi tombent-ils très-souvent dans le prosaïsme et la langueur. Il est revenu depuis aux rimes plates, ayant senti l'inconvénient des autres; aussi sa versification dans les pièces suivantes est moins lâche que celle de *Tancrède;* mais tous les autres défauts y sont portés bien plus loin. Il était à son terme, et il n'a plus soutenu le style tragique que par momens et à de longs intervalles.

Observations sur le style de Tancrède.

1 Illustres chevaliers, vengeurs de la Sicile,
Qui daignez, *par égard au déclin* de mes ans,
Vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans
Et former un état triomphant et tranquille,
Syracuse en ses murs a gémi trop long-temps
Des desseins avortés d'un courage inutile, etc.

On s'aperçoit, dès ce commencement, que le style de Voltaire n'est plus le même. Cette suite de vers prosaïques et traînans, ces phrases qui seraient mauvaises même en prose, *vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans*, comme si c'était un moyen de les *chasser*, que de *s'assembler* dans la maison d'Argire plutôt qu'ailleurs; ces *desseins avortés d'un courage inutile*, cette tournure si peu faite pour la poésie noble, *par égard au déclin*, tout annonce la faiblesse et la négligence de diction qui caractérisent cette pièce, excepté dans quelques morceaux de passion. Il serait beaucoup trop long de relever toutes les fautes : je ne m'arrêterai que sur quelques-unes des plus marquantes, ou sur celles qui peuvent fournir des réflexions utiles.

2 Dans un sort *avili noblement* élevée,
De ma mère bientôt *cruellement* privée,
Je me vis seule au monde, *en proie à mon effroi*,
Roseau faible et tremblant, *n'ayant d'appui que moi*, etc.

On sent combien tous ces vers sont défectueux. La disgrâce d'Argire n'est point un *sort avili :* ces deux adverbes *noblement* et *cruellement* font le plus mauvais effet; *en proie à mon effroi* est vague et dur, et après *roseau faible et tremblant*, la fin du vers, *n'ayant d'appui que moi*, est une cheville.

3 . . . . Cette *témérité*
Est peu respectueuse, etc.

Il est trop sûr que jamais *la témérité* ne peut être *respectueuse :* ces deux idées s'excluent : c'est tomber dans ce qu'on appelle le style niais, et c'est tomber bien bas, même pour le talent vieilli.

4 Le sort n'eut point de *trait*, la cour n'eut point d'*amorce*
Qui pussent *arrêter ou détourner vos pas*,
Quand la route par vous fut une fois choisie.
Tancrède et Solamir touchés de vos appas,
Dans la cour des Césars en secret soupirèrent;
Mais celui que vos yeux justement distinguèrent;
Pour qui penchaient vos vœux, qui sut les mériter,
En sera toujours digne, etc.

Cette prose rimée, ces vers qui se traînent si languissamment les uns après les autres, ces choquantes impropriétés de termes, des *traits* et des *amorces* qui *arrêtent ou détournent des pas*, tout cela est fort au-dessous

du médiocre, et ne peut se pardonner qu'à la vieillesse. Mais n'oublions pas que, dans les morceaux pathétiques, Voltaire à soixante-quatre ans est encore Voltaire. C'est la seule raison qui ait fait mettre cette pièce au rang de celles qui comportent des critiques de détail.

5 . . . . Mais le nom de Tancrède,
Ce nom si redoutable à qui tout autre cède,
Et qu'ici nos tyrans ont toujours en horreur,
Ce beau nom que l'amour grava dans votre cœur,
N'est point dans cette lettre à Tancrède adressée.
Si vous l'avez toujours présent à la pensée,
Vous avez su du moins le taire en écrivant, etc.

Il est difficile d'employer plus de vers pour dire qu'un nom n'est pas dans une lettre; un seul devait suffire.

6 Je me borne, Madame, à sauver mon pays,
À dédaigner l'audace, *à braver le mépris*,
A l'oublier.

Braver le mépris ne peut jamais offrir qu'une idée désavantageuse. De plus, Aménaïde n'a témoigné ni dû témoigner aucune espèce de *mépris* à un guerrier qui vient de lui faire une offre très-*généreuse*. Elle lui a dit en propres termes :

Mon dernier sentiment est de vous estimer.

Elle a protesté de sa *reconnaissance*. Orbassan a donc très-grand tort de parler de *mépris;* et s'il avait eu à en parler, il n'aurait pas dû se servir du mot de *braver*, qui n'a ici aucun sens. Il devait faire entendre d'une toute autre manière qu'un guerrier est au-dessus des mépris d'une femme. Cet hémistiche est donc également faux dans l'idée et dans l'expression : il n'était pas inutile de le remarquer, parce que les idées sont très-rarement fausses dans un esprit supérieur, même quand l'âge a énervé sa diction.

7 *Ses serpens sont nourris de ces mortels poisons*
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.

Cette poésie alambiquée est aussi vicieuse en elle-même que déplacée en cet endroit, et les expressions sont aussi impropres que la rime est mauvaise.

8 Jusqu'à l'événement de ce *léger* combat.

Cette épithète méprisante ressemble trop à une gasconnade.

9 . . . . ; Et *son cœur le mérite.*

Voilà une assez étrange manière de parler, pour dire, *Elle le mérite trop, elle l'a trop mérité :* c'est la phrase qui se présente d'elle-même : *son cœur* est là pour la mesure.

10 Et l'eussé-je *aimé* moins, comment l'abandonner ?

Il fallait *aimée* : Voltaire s'est permis plus d'une fois ce solécisme, même dans des pièces beaucoup plus soignées.

11 *Où nos fiers ennemis osaient nous résister.*

C'est encore une fanfaronnade ridicule, il faut l'avouer : *Osaient nous résister!* C'est ce que des maîtres pourraient dire de leurs esclaves révoltés. Les Arabes n'étaient rien moins que des ennemis méprisables; la pièce même le prouve. De plus, quand *des ennemis* sont *fiers*, comment s'étonne-t-on qu'ils *résistent?* Il y a ici complication de fautes; et voilà jusqu'où l'on peut descendre quand on se permet un mot qui n'est dans le vers que pour la mesure, et qu'on ne veut plus ou qu'on ne peut plus se donner la peine de tourner le vers autrement.

SECTION XV.

Olympie, et autres pièces de la vieillesse de l'auteur.

OLYMPIE, composée peu de temps après *Tancrède*, en est à un intervalle immense. C'est un roman mal conçu, dont le sujet est tiré du *Cassandre* de la Calprenède. Il paraît que Voltaire chercha particulièrement dans cet ouvrage, à mettre sur la scène beaucoup de spectacle et d'action. C'était, il est vrai, jusqu'à lui, la partie faible de notre tragédie, excepté dans le cinquième acte de *Rodogune* et dans *Athalie*, et ce fut certainement un des mérites de Voltaire d'avoir enrichi cette partie de l'art, trop négligée par nos premiers maîtres. Il sentit plus que personne que la pompe de l'ancienne tragédie grecque manquait trop à la nôtre, et que l'avantage de parler aux yeux, qui est peu de chose quand il est seul, est d'un prix réel quand il se joint à celui de toucher le cœur et de flatter l'oreille. Il déploya un appareil vraiment dramatique dans le premier acte de *Brutus*, dans le quatrième acte de *Mahomet*, dans *Mérope*, dans *Sémiramis*, dans *Tancrède*. Cette dernière pièce surtout avait paru singulièrement frappante par la nouveauté autant que par l'effet du spectacle. Celui d'*Olympie* ne pouvait pas être moins beau, s'il eût été soutenu par l'intérêt du sujet ; il avait même quelque chose de plus hardi. Il convenait au génie d'oser nous montrer la fille d'Alexandre se précipitant dans les flammes du bûcher qui va consumer sa mère ; et la dignité des personnages relevait encore cette action grande et tragique. Mais il eût fallu nous intéresser davantage à cet amour d'Olympie pour Cassandre, et à celui de Cassandre pour Olympie, puisqu'au sacrifice de cet amour tient tout l'effet de ce dénoûment funeste, puisque Olympie ne se jette dans le bûcher que pour ne pas épouser Cassandre, puisque Cassandre se tue de désespoir d'avoir perdu Olympie. Or, dès le premier acte, l'auteur les a placés tous deux dans des circonstances qui, rendant leur union impossible, ne permettent pas qu'on s'intéresse à un amour dont il n'y a rien à espérer. Cassandre, qui, étant fort jeune encore, servait au festin où Alexandre fut empoisonné, lui avait présenté le breuvage mortel, à la vérité sans le savoir ; mais dans les troubles qui suivirent la mort du roi, il a percé de sa main sa veuve Statira, qui passe pour morte, et qui s'est retirée dans le temple d'Ephèse. Il s'est trouvé le maître de la jeune Olympie, fille d'Alexandre et de Statira, et l'a gardée près de lui sous le titre d'esclave. Il n'a pas trouvé de meilleurs moyens pour s'en faire aimer que de lui cacher sa haute naissance et de l'élever dans ce dernier degré d'abjection. Il est venu dans le temple d'Ephèse pour se mettre au rang des initiés, et se faire purifier de ses crimes, soit forcés, soit volontaires. Il y célèbre la cérémonie de son mariage avec Olympie, qui, ne se connaissant pas, chérit en lui un bienfaiteur qui couronne son esclave. Mais dès le deuxième acte, Olympie retrouve dans le temple Statira sa mère ; elle est reconnue pour fille d'Alexandre : Statira l'instruit de tout ce qu'a fait Cassandre, et de l'horreur qu'elle a pour lui. L'Hiérophante déclare lui-même que cet hymen est nul, et qu'Olympie peut prendre un autre époux, à moins qu'elle ne consente à pardonner à Cassandre. Sous quel rapport ce Cassandre, qui a versé le sang de la mère, qui a si bassement abusé de l'innocence crédule de la fille, et qui semble le fléau de toute la famille d'Alexandre, peut-il être pour nous un personnage intéressant? peut-il justifier à nos yeux ce que la malheureuse Olympie montre de penchant pour lui, et les prétentions obstinées qu'il conserve sur elle? Le poëte s'est mis dans un défilé dont il ne saurait sortir ; nous sommes trop sûrs qu'Olympie ne peut pas épouser, sous les

yeux d'une mère qu'elle vient de retrouver, un prince si fourbe et si coupable, pour qui Statira montre la plus juste exécration. Tout languit dès qu'il n'y a plus d'espérance : l'art de l'intrigue ne consiste pas à former des obstacles insurmontables : l'essentiel est que, malgré tout ce qu'ils peuvent avoir d'effrayant, les sentimens naturels qui sont au fond de nos cœurs ne nous assurent pas de l'impossibilité d'une heureuse révolution. Ici cette impossibilité est tellement reconnue et sentie dès le commencement de la pièce, que les plaintes d'Olympie et les fureurs de Cassandre ne peuvent guère nous toucher ; et la catastrophe du cinquième acte est trop nécessaire et trop prévue, surtout depuis la mort de Statira, qui se tue au quatrième, au moment où Cassandre veut forcer à main armée le sanctuaire où est enfermée Olympie.

Le style est d'une extrême incorrection : l'on peut distinguer pourtant, dans le rôle de Cassandre, un morceau qui a de la chaleur ; dans celui de Statira, des vers qui ont de la noblesse ; ceux-ci, par exemple, lorsqu'elle se fait reconnaître à l'Hiérophante :

> Cette femme élevée au comble de la gloire,
> Dont la Perse sanglante honore la mémoire,
> Veuve d'un demi-dieu, fille de Darius,
> Elle vous parle ici : ne l'interrogez plus.

Mais tout le monde a retenu ces quatre vers du grand-prêtre :

> Hélas ! tous les humains ont besoin de clémence.
> Si Dieu n'ouvrait ses bras qu'à la seule innocence,
> Qui viendrait dans ce temple encenser les autels?
> Dieu fit du repentir la vertu des mortels.

Ce n'est pas la première fois que Voltaire exprimait cette idée ; mais jamais il ne l'a mieux rendue.

Le Triumvirat suivit de fort près *Olympie*, et eut encore moins de succès : on a essayé deux fois de reprendre *Olympie*, qui avait été fort peu accueillie dans sa nouveauté, et qui ne le fut pas davantage aux reprises : *le Triumvirat*, joué sans nom d'auteur, ne fut représenté qu'une fois. Voltaire avait passé en un moment du genre le plus romanesque à la sévérité d'un sujet historique que le nom des personnages rendait imposant, mais que leur caractère rendait encore plus ingrat. Crébillon avait traité le même sujet à l'âge de quatre vingt-deux ans, et n'avait fait qu'un très-mauvais ouvrage. Voltaire, dans un âge moins avancé, n'eut pas de peine à faire mieux, mais il n'en fit pas un bon. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que presque personne n'y reconnut la manière de cet écrivain, qui en avait une si reconnaissable. La pièce fut tour à tour attribuée à tout le monde, excepté à son auteur. Il y avait pourtant des traits qui devaient montrer Voltaire à des yeux exercés ; par exemple, ces vers qui furent applaudis, les premiers que dit le jeune Pompée en apercevant les tentes où sont les triumvirs :

> Les voilà : je les vois ces pavillons horribles,
> Où nos trois meurtriers, retirés et paisibles,
> Ordonnent le carnage avec des yeux sereins,
> Comme on donne une fête et des jeux aux Romains.

Cet art des rapprochemens est familier à Voltaire, dans ses vers comme dans sa prose.

Le Triumvirat est dénué d'action, d'intrigue et d'intérêt. Tout le nœud de la pièce consiste dans le projet que forme le jeune Pompée, au quatrième acte, d'assassiner Octave dans sa tente. Ce projet, formé subitement, et qui n'est qu'un coup de désespoir, est toute l'action de la pièce : jusque-là tout se passe en conversations ; car on ne peut pas donner le

nom d'intrigue aux froids amours d'Octave pour Julie, qui n'y répond qu'avec le dernier mépris. Julie est la fille de Lucius César; elle aime le jeune Pompée et en est aimée. Tous deux sont jetés, par un hasard assez mal expliqué, dans une petite île de la rivière de Réno, île où les deux triumvirs, Octave et Antoine, ont fixé le lieu de leur entrevue, où ils ont partagé le monde et signé de nouvelles proscriptions. Antoine, ce même jour, a répudié Fulvie pour épouser Octavie, la sœur du triumvir Octave. L'île est gardée par des troupes qui ont ordre de n'y laisser entrer qui que ce soit. Il est difficile qu'un orage et un tremblement de terre y portent Pompée et Julie, qui allaient par terre de Rome à Césène. Toute leur suite a péri; et Fulvie, au deuxième acte, aperçoit une femme évanouie sur des roches : c'est Julie, absolument abandonnée, même de son amant, qui ne paraît qu'au troisième acte, et qui a perdu de vue sa maîtresse, on ne sait trop comment; car ce tremblement de terre n'a rien dérangé dans l'île, où tout le monde converse avec la plus grande tranquillité, et où les triumvirs ne disent pas un mot de tout ce prétendu bouleversement dont le poëte se sert pour amener Pompée et Julie dans l'endroit du monde où ils devaient le moins se rencontrer. Fulvie, quoi qu'il en soit, irritée contre Antoine qui l'a répudiée, prend Julie sous sa protection, joint ses ressentimens à ceux de Pompée, et avec le secours d'un tribun de la légion de son mari, nommé Aufide, qui autrefois a servi sous le grand Pompée, elle engage le fils de ce héros à pénétrer la nuit dans la tente d'Octave et à le tuer : elle se charge, de son côté, de tuer Antoine. Mais Pompée se trompe comme Scévola; et, au lieu de frapper Octave, il fait périr un esclave qui dormait près de son maître. Fulvie n'est pas plus heureuse contre Antoine; il s'éveille à temps pour la désarmer. Pompée et Fulvie sont arrêtés, et Octave pardonne à son assassin qu'il estime, comme Antoine pardonne à sa femme qu'il méprise. On conçoit aisément qu'un plan semblable n'était susceptible d'aucun intérêt. Voltaire dit que *les mœurs des Romains du temps du triumvirat sont représentées avec le pinceau le plus fidèle*. Oui, mais ce pinceau n'est point du tout fidèle dans les caractères. Ce qui est encore plus essentiel, l'auteur a formellement contredit l'histoire dans les deux personnages principaux, Octave et Antoine. Il est de fait qu'à l'époque des proscriptions, Octave montra infiniment plus de cruauté qu'Antoine : ici c'est Antoine qui ne respire que le sang, et Octave qui ne parle que de clémence. On sait trop qu'il n'en eut jamais que lorsque sa puissance fut entièrement affermie. « Je n'appelle pas clé» mence (dit à ce sujet Sénèque) une barbarie fatiguée » : c'était encore plus une modération politique. Je ne crois pas qu'il fût permis de supposer dans le sanguinaire Octave, au moment où il dressait des tables de proscription, une action de générosité qui ressemble à celle d'Auguste dans *Cinna*. On conçoit malaisément qu'Octave puisse pardonner à un ennemi aussi dangereux que le jeune Pompée, dont le nom seul est redoutable; à un ennemi qu'il a poursuivi avec fureur, qu'il a outragé, humilié, qui a soif de son sang, et enfin qui est son rival. C'est le contraire de *Cinna*, dont le pardon est motivé par les circonstances les plus plausibles : l'imitation me paraît ici d'autant plus mal entendue, d'autant plus mal placée, que, dans la pièce de Corneille, Auguste ne commet aucun acte de cruauté, et que ses crimes sont reculés dans le passé; au lieu que dans celle de Voltaire, Octave signe au premier acte la mort des proscrits, que pourtant il semble plaindre, et pardonne au cinquième à celui de tous les hommes qui lui est le plus odieux. Rien n'est plus opposé à la vraisemblance morale et à l'unité de caractère.

Je ne crois pas non plus que celui d'Octave, qui nous est très-connu, permît au poëte, et surtout à un poëte aussi instruit de l'histoire que l'était

Voltaire, de nous le représenter amoureux. Cet homme, qui semblait être également le maître de ses vices et de ses vertus, ne montra jamais de faiblesse de ce genre, et dans un sujet tel que *le Triumvirat*, c'était un mérite nécessaire de peindre les personnages tels qu'ils ont été, comme avait fait l'auteur dans *Rome sauvée* et dans *la Mort de César*. Aussi cet amour d'Octave est un des plus froids remplissages qu'on puisse imaginer, et rien ne contribua plus à la chute de la pièce que de voir un tyran qui ne marchait qu'entouré de bourreaux, et qui n'était là que pour proscrire, faire le rôle d'amoureux, de manière à sentir lui-même combien ce rôle lui convenait mal. Il disait, en finissant le premier acte :

Destructeur des humains, t'appartient-il d'aimer ?

Et certes il avait raison. C'était déjà dans Voltaire un signe de décadence bien marqué, que ces amours de commande qu'il avait cent fois condamnés et qu'il s'était si rarement permis. Ceux du jeune Pompée et de Julie ne sont pas si déplacés, mais ne produisent guère plus d'effet, parce qu'ils ne tiennent point à l'action, et que Pompée est beaucoup plus occupé de vengeance que d'amour. En total, l'amour ne devait pas se trouver là : trop d'exemples faits pour servir de leçon prouvent qu'il figure mal dans ces grands tableaux dramatiques de la perversité humaine et des révolutions sanglantes. Quiconque aura un véritable talent pour le théâtre ne saurait trop désormais se garantir de ce défaut, dont il faudrait enfin purger entièrement la scène française.

Quelques vers que dit Fulvie au premier acte peuvent donner une idée de ce que l'amour est dans cette pièce :

Albine, les lions, au sortir des carnages,
Suivent en rugissant leurs compagnes sauvages ;
Les tigres *font l'amour* avec férocité :
Tels sont nos triumvirs. Antoine *ensanglanté*
Prépare de l'hymen la détestable fête.
Octave a de Julie *entrepris la conquête ;*
Et, dans ce jour de sang, de tristesse et d'horreur,
L'amour de tous côtés se mêle à la fureur.
Julie abhorre Octave ; *elle n'est occupée*
Que de livrer son cœur au fils du grand Pompée.

Sur ce seul exposé du premier acte, on pouvait juger que la pièce devait tomber : il n'annonce rien qui ne soit dégoûtant ou insipide, et les triumvirs *qui font l'amour* comme *les tigres*, Octave qui *a entrepris la conquête de Julie*, et Julie qui n'*est occupée que de livrer son cœur à Pompée*, ce style qui se rapproche de celui des mauvaises pièces de Corneille, tout faisait déjà voir combien Voltaire était descendu.

Le rôle d'Antoine n'est ni mieux tracé ni mieux soutenu. Aufide dit de lui :

Je suis toujours surpris que ce cœur effréné,
Plongé dans la licence, au vice abandonné,
Dans les plaisirs affreux qui partagent sa vie,
Garde une cruauté tranquille et réfléchie.

Cette *cruauté tranquille et réfléchie* était précisément ce qui devait caractériser Octave : Antoine était au contraire brutal dans ses plaisirs et emporté dans ses vengeances, mais capable de bonté et de grandeur. Il se montra beaucoup moins sanguinaire qu'Octave, qui le surpassait de beaucoup en politique, en lumières, en méchanceté, et qui lui cédait en courage. Aussi, dans le temps de la guerre des triumvirs contre Brutus et Cassius, les armées des deux partis témoignèrent hautement leur estime pour Antoine, autant que leur aversion et leur mépris pour Octave. Enfin

il fallait, pour l'élévation de celui-ci, qu'Antoine tombât dans le dernier excès de l'extravagance et de l'avilissement; et c'est surtout à Cléopâtre qu'Auguste fut redevable de l'empire du monde.

Je ne prétends pas qu'il eût fallu rendre Octave méprisable : un personnage principal ne doit jamais l'être; je dis seulement qu'il n'eût pas fallu confondre, dans la tragédie, les traits qui le distinguent d'Auguste dans l'histoire. Octave devait, je l'avoue, avoir de l'avantage sur Antoine; mais ce devait être celui du plus habile et du plus adroit. Dans la pièce, il emporte tout de hauteur, et Antoine est trop subordonné : son rôle, à la représentation, déplut généralement. Celui de Fulvie est mieux fait; il a quelque force; il est mieux écrit que les autres; mais une femme si odieuse, qui a partagé les crimes de son époux, et qui, souillée comme lui du sang des proscrits, ne veut répandre le sien que parce qu'il l'a répudiée; une femme qui n'a aucun des caractères et des grands motifs qui peuvent ennoblir au théâtre la scélératesse et les forfaits; une telle femme ne peut guère être un personnage théâtral; et le jeune Pompée ne peut même que perdre beaucoup aux yeux du spectateur en se liant d'intérêt avec elle. Julie est un personnage insignifiant : et ce plan, dans toutes ses parties, n'avait rien de propre à la scène.

L'ouvrage n'est pourtant pas sans mérite dans les détails : la scène du partage du monde, quoiqu'elle ne soit pas à beaucoup près ce qu'elle pouvait être, et ce qu'elle eût été, si l'auteur n'eût pas eu soixante-dix ans, commence du moins d'une manière imposante.

OCTAVE.

Songez que je prétends la Gaule et l'Illyrie,
Les Espagnes, l'Afrique, et surtout l'Italie:
L'Orient est à vous.

ANTOINE.

Telle est ma volonté,
Tel est le sort du monde entre nous arrêté.
Vous l'emportez sur moi dans ce nouveau partage.
Je ne me cache point quel est votre avantage;
Rome va vous servir : vous aurez sous vos lois
Les vainqueurs de la terre, et je n'ai que des rois.

Lépide est très-bien caractérisé dans ces quatre vers, qu'on applaudit beaucoup :

Subalterne tyran, pontife méprisé,
De son faible génie ils ont trop abusé.
Instrument odieux de leurs sanglans caprices,
C'est un vil scélérat soumis à ses complices.

Les détails des mœurs ont, en général, de la vérité, et quelquefois de l'élégance.

Pour gagner les Romains, pour forcer leur hommage,
Il ne faut qu'un grand nom, de l'or et du courage.
On a vu Marius entraîner sur ses pas
Les mêmes assassins payés pour son trépas.

Le dialogue a quelquefois de la vivacité et de l'énergie. Albine dit à Fulvie, lorsqu'elle médite le meurtre d'Antoine :

Qu'espérez-vous d'un jour?

FULVIE.

La mort, mais la vengeance.

ALBINE.

Eh! peut-on se venger de la toute-puissance?

FULVIE.

Oui, quand on ne craint rien.

Le rôle de Pompée a de la noblesse: lorsqu'Antoine lui reproche d'être un assassin, il répond :

> Lâches, par d'autres mains vous frappez vos victimes.
> J'ai fait une vertu de ce qui fait vos crimes.
> Je n'ai pu vous frapper au milieu des combats :
> Vous aviez vos bourreaux, je n'avais que mon bras.

On remarque aussi de temps en temps des vers d'une expression et d'une tournure heureuse : tel est celui-ci sur le jeune Pompée, qui avait eu le courage et la générosité de faire afficher dans Rome qu'il donnerait pour un citoyen sauvé le double du salaire promis pour la tête d'un proscrit :

> Il a par des bienfaits combattu vos vengeances.

On peut citer ces deux autres vers :

> Le puissant foule aux pieds le faible qui menace,
> Et rit, en l'écrasant de sa débile audace.

Généralement le style de Voltaire, quoique déjà fort défiguré et fort inégal, se soutient mieux ici que dans *Olympie ;* et dans les ouvrages de sa vieillesse, cette même différence se fait apercevoir plus d'une fois entre les sujets d'histoire et les sujets d'invention.

Les Scythes étaient de ce dernier genre ; ils furent joués deux ans après *le Triumvirat*, et ne réussirent guère mieux ; il fallut les retirer après trois ou quatre représentations. L'auteur, accoutumé à chercher des contrastes de mœurs, voulut offrir dans cette pièce celui des Persans et des Scythes, et c'est ce qu'il y a de mieux traité dans cet ouvrage, dont le plan a le même défaut que celui d'*Olympie :* c'est un labyrinthe sans issue. Athamare, un neveu de Smerdis, roi des Mèdes, avait conçu pour Obéide, la fille de Sozame, seigneur persan, un amour outrageant et coupable. Sozame, pour dérober sa fille aux attentats du jeune prince et à ses ressentimens, s'était retiré chez les Scythes; et, résolu de se fixer chez eux, désabusé des grandeurs, toujours si voisines de l'abaissement et du danger dans un état despotique, il vient de marier sa fille au fils d'un vieillard son meilleur ami. Ce jeune homme nommé Indatire, est plein de candeur et de courage: son amour pour Obéide est aussi vrai, aussi noble que son caractère. Elle a consenti à cet hymen sans marquer aucune répugnance ; elle a pour les vertus d'Indatire l'estime qui leur est due. Cependant ce mariage n'est que l'effet de sa complaisance pour un père, et de son dévoûment à des volontés et à des intérêts qu'elle respecte : au fond du cœur, elle aime et regrette Athamare ; et celui-ci arrive au second acte, lorsqu'elle vient d'être mariée. C'est précisément la situation de Zamore avec Alzire ; mais c'en est l'inverse pour l'effet comme pour les caractères et les circonstances. Tous les cœurs sont pour Zamore, qui est aussi intéressant que Gusman est odieux; Alzire est mariée contre son gré, proteste contre l'hymen où on la force, et ne cache pas même à Gusman l'amour qu'elle conserve pour Zamore. C'est tout le contraire dans *les Scythes :* tout ce que nous avons vu d'Indatire est fait pour nous intéresser en sa faveur. Quoique choisi par Sozame, il n'a voulu épouser Obéide que de son aveu, et l'a obtenu. Et lorsque ensuite le fougueux Athamare, que nous ne connaissons encore que par les torts les plus graves, vient, sans la plus légère apparence de raison, réclamer cette Obéide qu'il a outragée, tout homme un peu instruit du théâtre s'aperçoit que l'auteur ne se tirera point du pas où il s'est engagé, et que, dès ce moment, la pièce est tombée. Cet Athamare a hérité de la couronne de Médie; il vient jusque chez les Scythes, avec une faible escorte, chercher Sozame et sa fille, demander son pardon

et offrir sa couronne. Cette démarche est un peu extraordinaire; mais supposons que l'amour la justifie, que peut-elle produire? Obéide, il est vrai, a pour lui, dans le fond du cœur, un penchant qu'elle ne lui cache pas; mais quand l'intérêt d'une pièce est fondé sur une passion, il faut que le spectateur, ou la partage, ou l'excuse, ou la plaigne : ici rien de tout cela; et Obéide elle-même ne réclame pas un moment contre les nœuds qu'elle a formés; elle lui dit, quand il témoigne du mépris pour son époux:

Pourquoi méprises-tu
Un homme, un citoyen qui te passe en vertu?

Il est triste d'être obligé de tenir ce langage à celui qu'on aime, et certes ce n'est pas le moyen de nous le faire aimer. Mais c'est bien pis quand va trouver Indatire pour lui dire en propres termes :

Rends sur l'heure Obéide.

C'est le comble de l'insolence absurde, de venir dire à un républicain qui est chez lui et qui vient d'épouser une femme qui s'est donnée à lui de son plein gré : *Rends-moi ta femme.* La tranquille fermeté et la modération d'Indatire ne font que rendre plus révoltant le fol orgueil d'Athamare. Il venait de dire tout à l'heure à l'un de ses confidens :

Penses-tu qu'Indatire osera me parler?

comme si un Scythe, un citoyen d'une nation qui avait taillé en pièces des armées persanes, eût dû trembler chez lui devant un jeune roi suivi de quelques courtisans! Cette arrogance paraît encore plus ridicule quand Indatire lui répond :

Imprudent étranger, ce que je viens d'entendre
Excite ma pitié plutôt que mon courroux.
Sa libre volonté m'a choisi pour époux.
Ma probité lui plut, elle l'a préférée
Aux recherches, aux vœux de toute ma contrée;
Et tu viens de la tienne ici redemander
Un cœur indépendant qu'on vient de m'accorder!
O toi qui te crois grand, *qui l'es par l'arrogance*,
Sors d'un asile saint, de paix et d'innocence!
Fuis; cesse de troubler, si loin de tes états,
Des mortels tes égaux, qui ne t'offensent pas.

On n'est point *grand*, on est au contraire fort petit *par l'arrogance*. Indatire voulait dire : *Toi qui prends de l'arrogance pour de la grandeur;* mais, en mettant de côté cette faute de style, Indatire n'a-t-il pas cent fois trop raison? Il n'y a certainement aucune réplique possible : celle d'Athamare est de lui proposer le combat. Je ne pense pas qu'on ait jamais rien imaginé de plus extraordinaire qu'un roi des Mèdes qui vient, en pleine paix, chez les Scythes, proposer à l'un d'entre eux un combat singulier : c'est à peu près comme si le grand-seigneur venait en Crimée défier un Tartare. Je ne sais pas si, dans un plan quelconque, il serait possible de trouver un caractère, des passions et des circonstances capables de motiver une conduite si peu vraisemblable : ce qui est certain, c'est qu'ici tout s'y oppose, non-seulement la fierté superbe des rois d'Asie, constamment attestée par l'histoire, mais le danger évident de se mettre à la merci d'un peuple tel que les Scythes, jaloux de ses droits et de son indépendance, et terrible dans ses ressentimens. Indatire est tué contre toutes les convenances morales et dramatiques. Autant on applaudit à la vengeance de Zamore qui suit la loi de la nature, autant on est blessé de voir l'innocent et vertueux Indatire succomber sous un agresseur injuste et inexcusable. Sa mort fait courir les Scythes aux armes, et l'insensé Athamare est bientôt enveloppé avec tous les siens, et mis dans les fers. La loi du pays

veut que ce soit la femme d'Indatire qui venge son trépas en immolant son meurtrier sur les autels; et si Athamare avait été un personnage intéressant, si son amour et celui d'Obéide avaient pu nous toucher, cette situation serait terrible. Mais la passion d'Obéide, jusque-là simplement indiquée, n'éclate qu'au cinquième acte, à l'instant même où la conduite d'Athamare vient de le rendre encore plus condamnable. Elle feint d'accepter l'affreux ministère qu'on lui impose, parce que, si elle le refusait, Athamare périrait dans les supplices. On s'attend bien qu'elle se tuera elle-même; mais ce qu'on n'attend pas, c'est l'espèce de détour subtil dont elle se sert pour sauver Athamare. Les Scythes jurent que tous les Persans qui sont leurs prisonniers seront épargnés dès qu'Obéide aura vengé Indatire. Elle se frappe, et leur dit:

Vous jurez d'épargner tous mes concitoyens:
Il l'est : sauvez ses jours : l'amour finit les miens.
Vis, mon cher Athamare! en mourant je l'ordonne.

Il faut que les Scythes soient de bonnes gens et d'une extrême simplicité pour trouver ce raisonnement juste, et ne pas dire à Obéide : Nous avons promis de faire grâce à tous les Persans; oui, mais quand vous aurez fait justice pour nous de celui qui a tué notre frère; c'est sa mort et non pas la vôtre qui doit nous venger. Non-seulement ils ne s'avisent pas d'une réponse si naturelle; mais lorsque Athamare, suivant les bienséances du théâtre, veut tourner contre lui le même glaive dont Obéide s'est percée, on le lui arrache des mains en lui disant:

Arrête, et respecte la loi.
Ce fer serait souillé par des mains étrangères.

Et Sozame lui dit:

Va, règne, malheureux!

Ainsi, pour punir cet Athamare qui est l'auteur de la mort de deux personnes très-innocentes, on l'envoie *régner!* Ce dénoûment est tout près du burlesque.

Le style de la pièce est beaucoup plus faible et plus défectueux que celui du *Triumvirat*; cependant le coloris de l'auteur se retrouve dans quelques peintures de mœurs.

Le titre de *la Tolérance*, qu'ajouta Voltaire à la tragédie des *Guèbres*, comme il avait ajouté celui du *Fanatisme* à *Mahomet*, marquait assez le dessein de l'auteur. Il voulut encore faire de la tragédie une école de morale; mais, si le dessein était bon, ses forces n'y répondaient plus. Le plan des *Guèbres* est encore bien plus mauvais que tout ce que nous venons de voir; il est bâti sur un roman aussi dénué de vraisemblance dans les faits que de vérité dans les mœurs. D'ailleurs, il est des leçons qu'il faut donner directement, et qui s'affaiblissent trop par des allégories éloignées et des tableaux symboliques. Il faut alors sacrifier l'ambition d'être applaudi sur la scène à l'ambition plus noble d'être utile à l'humanité. Au reste, ce sacrifice ne pouvait pas avoir lieu pour *les Guèbres*, dont les vrais amis de Voltaire empêchèrent la représentation, qu'assurément la pièce ne pouvait pas soutenir.

Il a placé la scène dans Apamée, aux confins de la Syrie, et sous le règne de Gallien. Il suppose que cet empereur a proscrit dans les provinces d'Orient la religion des mages, que le voisinage des Persans pouvait introduire dans son empire; et qu'il a porté la peine de mort contre tous ceux qui professeraient le culte du Soleil. Des prêtres de Pluton sont chargés, dans Apamée, de veiller au maintien de cette loi, et de présider avec les officiers de l'empereur au jugement des réfractaires. Toutes ces suppositions sont absolument contraires à l'histoire et aux mœurs romaines.

amais Gallien ni aucun empereur ne songea ni ne put songer à proscrire ı religion des mages de l'empire romain ; elle y était à peine connue. On e proscrit une religion dans un état que quand ses sectateurs, opposés à elle du pays, peuvent en faire craindre la chute. Mais on sait que Gallien e persécuta pas même les Chrétiens, déjà très-nombreux dans ses pro- inces; et les Romains, qui toléraient toutes les religions, ne s'élevèrent ontre le christianisme que parce qu'il les condamnait toutes, et ne re- onnaissait aucun des dieux du paganisme. Voltaire, qui lui-même avait ent fois attesté cette vérité reconnue, ne devait pas la contredire dans sa ièce des *Guèbres*; il ne devait pas non plus faire siéger des prêtres à côté les tribuns militaires; ce qui était sans exemple chez les Romains. Ces ortes de fautes, qui sont pour les gens instruits un objet de critique, ne lécident pas, il est vrai, du sort d'une pièce de théâtre : ce qui en éloi- gnait *les Guèbres*, c'est le vice d'une fable très-mal construite dans toutes es parties, et destituée de tout moyen d'intérêt. C'est une suite d'incidens ortuits, de coups du hasard, qui, ne se rapportant à aucun but, ne peu- vent attacher le spectateur. Une jeune fille inconnue est dénoncée et pour- uivie par les prêtres de Pluton pour avoir sacrifié au Soleil. Le tribun nilitaire, Iradan, commandant d'Apamée, ne pouvant la soustraire à la condamnation légale, prend le parti de l'épouser, uniquement pour lui aire une sauvegarde de ce titre d'épouse d'un citoyen romain. Mais la eune Arzame ne peut accepter son offre, parce qu'elle aime un Guèbre nommé Arzémon, et qu'elle aime mieux mourir que de renoncer à lui. Cet Arzémon vient pour la chercher, et, trompé par un faux rapport qui ui fait croire qu'Iradan veut livrer Arzame aux prêtres de Pluton, il com- mence par poignarder ce tribun, son bienfaiteur, qui heureusement n'est pas blessé à mort. Cette méprise odieuse et sans objet ne produit qu'un repentir inutile, lorsque, dès la scène suivante, ce jeune insensé recon- naît son erreur. Un autre Arzémon, qui passe pour le père du premier, vient au quatrième acte; car, dans cette pièce, tous les personnages arrivent l'acte en acte, les uns après les autres. Il fait reconnaître dans celui que l'on croit son fils le fils d'Iradan, et dans Arzame la fille de Césène, frère l'Iradan. Cette froide reconnaissance est fondée sur un roman trivial, qu'il serait aussi long que superflu de détailler. Cependant les prêtres re- demandent leur victime, puisqu'elle n'est pas l'épouse d'Iradan ; et quoi- qu'on ait dit et répété plusieurs fois que les soldats n'osent pas leur déso- béir, ceux-ci prennent parti pour toute la famille, et le guèbre Arzémon, qui n'a fait que manquer Iradan, ne manque pas le grand-prêtre, et l'étend sur la place. On ne sait trop comment tout ce chaos d'événemens pourra se débrouiller, lorsque l'empereur Gallien arrive à la dernière scène pour apporter le dénoûment : c'est un pardon général et l'abolition d'une loi barbare. Mais l'abolition est sans effet, quand on sait que la loi n'a jamais existé; et le pardon accordé au jeune Arzémon, qui a massacré un grand- prêtre, est d'une invraisemblance trop choquante dans les mœurs romai- nes. La crainte d'irriter les dieux était si forte chez le peuple romain, qu'un empereur même n'eût pas osé faire grâce au meurtrier d'un prêtre : on aurait crié au sacrilége. Il n'y eut d'exemple à Rome de cette espèce d'as- sassinat commis avec impunité que dans le temps des proscriptions, où la terreur avait fait taire un moment toutes les lois.

De toutes ces productions dégénérées, *Sophonisbe* est celle qui se res- sent le moins de l'âge avancé de l'auteur. Les caractères en sont bien tra- cés, les sentimens nobles : il y a des scènes entières dont le dialogue se soutient, des morceaux qui ont de la force, et de temps en temps de beaux vers. Le plus grand vice de l'ouvrage est celui du sujet, que Voltaire lui-même avait reconnu impraticable, lorsqu'il avait parlé de la *Sophonisbe*

de Corneille. La sienne est à peu près tracée sur le plan de Mairet (1), surtout dans le cinquième acte, qui offre un très-beau spectacle. Il paraît que c'est là surtout ce qui le séduisit; et peut-être d'ailleurs, rebuté du mauvais succès des pièces d'invention qu'il avait faites depuis *Tancrède*, se livra-t-il plus volontiers à la facilité de travailler sur un plan donné. Quoi qu'il en soit, *Sophonisbe* ne fut pas plus heureuse que *les Scythes*, quoique beaucoup meilleure. Je ne crois pas même que Voltaire, dans toute sa force, eût pu vaincre les difficultés du sujet, qui présente un vice radical. C'est un jeune roi intéressant par lui-même, et nécessairement le héros de la pièce, forcé de faire mourir la femme qu'il vient d'épouser, Sophonisbe, la nièce d'Annibal, pour la dérober au joug de ses propres alliés, des Romains, qui veulent mener leur captive en triomphe au Capitole. L'impuissance absolue et l'avilissement sont, sans contredit, dans le héros d'une tragédie, les défauts les plus intolérables, et ce sont ceux du rôle de Massinisse. Il a aimé autrefois Sophonisbe, qui se souvient encore de cet amour, et qui en a conservé pour lui, même depuis qu'elle a épousé Syphax. Allié des Romains, Massinisse a combattu avec eux, et vient de prendre Cyrthe, capitale des états de Syphax; et le vieux roi a été tué sur la brèche. L'amour de Massinisse pour Sophonisbe se rallume quand il revoit cette princesse; et apprenant que Lélie, lieutenant de Scipion, redemande, au nom du consul, la nièce d'Annibal et la captive des Romains, il prend le parti de l'épouser le jour même où elle est devenue veuve de Syphax. Ce mariage peut paraître contraire aux bienséances ordinaires; cependant ce n'est pas là ce qui nuit à la pièce : des convenances plus fortes justifient cet hymen. Massinisse, indigné de l'orgueil et de l'ingratitude des Romains, est résolu rde enoncer à leur alliance; et la nièce d'Annibal, leur mortelle ennemie, animée contre eux d'une haine héréditaire, qui est à ses yeux le premier des devoirs, ne voit dans son nouvel époux que le vengeur de Syphax, le sien, et son dernier appui contre Rome. La manière dont ce mariage est proposé et accepté eût fait honneur à Voltaire dans tous les temps.

MASSINISSE.

Ecoutez, vous n'avez qu'un instant.
Vos fers sont préparés.... un trône vous attend.
Scipion va venir.... Carthage vous appelle;
Et si vous balancez, c'est un crime envers elle.
Suivez-moi, tout le veut.... Dieux justes! protégez
L'hymen où je l'entraîne, et soyons tous vengés.

SOPHONISBE.

Eh bien! à ce seul prix j'accepte la couronne.
La veuve de Syphax à son vengeur se donne.
Oui, Carthage l'emporte. O mes dieux souverains,
Vous m'unissez à lui pour punir les Romains!

On voit que la nécessité des conjonctures justifie la promptitude de cet accord, et commande l'énergique brièveté du dialogue. On voit aussi que cet amour, ennobli par les plus puissans motifs, est, ainsi que le sujet, plus héroïque que touchant; et c'était une raison de plus pour que l'héroïsme se soutînt dans la pièce, puisqu'il en est le premier intérêt. Mais malheureusement il s'évanouit aussitôt devant Lélie et Scipion. Dans la scène suivante, le lieutenant du consul dicte ses ordres à Massinisse comme

(1) Il l'intitula, dans la première édition : *La Sophonisbe de Mairet réparée à neuf;* titre un peu grotesque, qui fit dire à Buffon une plaisanterie à peu près du même goût : *Il faut voir si le public sera content de la ressemelure.*

à un sujet révolté; et quand celui-ci, qui croit avoir pris ses mesures pour être le maître dans Cyrthe, veut mettre l'épée à la main et proposer le combat à Lélie, le Romain, d'avance instruit de tout, mieux servi et plus puissant, le fait arrêter et désarmer, sans qu'il puisse faire la moindre résistance. Scipion, qui vient ensuite, prend sur lui une supériorité d'autant plus accablante, qu'il joint à la confiance du pouvoir le langage de la modération la plus tranquille et les consolations de l'amitié. Il fait plus; il montre à Massinisse le traité qu'il a signé, et qui porte expressément que tous les captifs seront au pouvoir des Romains : Massinisse lui-même est forcé d'en convenir. Il ne lui reste d'autre ressource que d'implorer la pitié pour son amour, et Scipion n'est que trop bien fondé à lui opposer les ordres du sénat, qu'il est obligé de suivre, et les dispositions du traité qui doivent être remplies : en sorte que Massinisse, le premier personnage de la pièce pendant trois actes, est à la fois trompé dans un projet téméraire, puni comme un rebelle, réprimandé comme un jeune homme, et convaincu d'avoir tort. Cet acte décida le sort de cette tragédie, que les beautés du cinquième acte ne purent relever. La scène du dénoûment est tragique. Massinisse, qui est demeuré sans défense comme sans réponse, a feint de consentir à livrer son épouse, et quand Scipion la demande, un rideau qui se tire, découvre l'intérieur du théâtre, et montre Sophonisbe mourante, étendue sur une banquette, et un poignard enfoncé dans le sein; et Massinisse, affaibli déjà par le poison qu'il a pris, mais à qui la rage rend un reste de force, meurt en prononçant contre les Romains des imprécations qui offrent des traits d'énergie parmi beaucoup de négligences.

Ce dénoûment n'est pas conforme à l'histoire : Massinisse, malgré l'horreur du sacrifice où les Romains l'avaient réduit, oubliant un amour passager pour des intérêts durables, fut jusqu'à sa mort l'allié le plus constant et le plus fidèle ami de Rome. Corneille et Mairet, n'osant pas contredire une histoire aussi connue que celle du peuple romain, n'ont point fait mourir Massinisse; mais on eût peut-être pardonné cette violation de la vérité historique, si la pièce avait pu être plus intéressante. Les mœurs y sont assez fidèlement observées, à un seul endroit près. A la fin du deuxième acte, un officier numide vient dire à la reine :

Reine, il faut vous apprendre
Qu'un *insolent* Romain vient ici de se rendre.
On le nomme Lélie, et le bruit se répand
Qu'il est de Scipion le premier lieutenant.
Sa suite *avec mépris* nous insulte et nous brave :
Des Romains, disent-ils, Sophonisbe est l'esclave.
Leur fierté nous vantait *je ne sais quel sénat*,
Des préteurs, des tribuns, l'honneur du consulat,
La majesté de Rome, etc.

Ce langage pouvait convenir à quelque Germain des bords du Rhin ou du Danube, la première fois que les Romains pénétrèrent dans ces contrées presque sauvages; mais il n'était pas possible qu'au temps de la seconde guerre punique, les Romains, déjà connus en Afrique lors de la première, les Romains, depuis si long-temps en guerre avec Carthage, alliés de Massinisse, ennemis de Syphax, et maîtres de Cyrthe après un long siége, fussent tellement étrangers pour un Numide, qu'il entendît parler pour la première fois du sénat de Rome et du nom de Lélie, le lieutenant du général romain qui vient de prendre la ville. Cette ignorance est ici affectée mal à propos, et ne rend pas plus piquans des vers dont la diction est d'ailleurs négligée, comme elle l'est en beaucoup d'endroits; mais elle se relève dans quelques autres. C'est d'ailleurs un grand défaut dans le

plan, d'avoir fait paraître au premier acte le personnage inutile de Syphax, qui est tué avant le commencement du second : suivant les règles de l'art, la pièce ne devait commencer qu'après sa mort. *Il semble que* l'auteur ait voulu suivre le plan de Mairet jusque dans les fautes qui étaient faciles à corriger.

La manière dont on accueillit *Sophonisbe* n'était conforme, ni aux ménagemens qu'on devait à l'âge et aux titres de l'auteur, ni même à un mérite que cet âge devait rendre plus intéressant. Certainement *il* y en avait un fort peu ordinaire à soixante-quinze ans, à soutenir jusqu'à un certain point l'exécution et le dénoûment d'un sujet si ingrat; et l'agonie de Massinisse, que le jeu de Lekain rendait si terrible, était d'un effet vraiment théâtral. Mais le public ne parut sentir que la froideur du sujet, et Voltaire, blessé de cet accueil, qui lui rappelait encore la disgrâce des *Scythes* et celle du *Triumvirat*, parut aussi se dégoûter enfin, non pas encore de la tragédie, mais du théâtre. Il ne voulut y exposer ni *les Lois de Minos*, pièce imprimée avant *Sophonisbe*, ni *Don Pèdre*, ni *les Pélopides*, qui la suivirent. Il déclara même, dans la préface de ces deux dernières pièces, qu'il ne les avait pas faites pour être représentées. Dans celle des *Lois de Minos* il avait annoncé solennellement qu'il *sortait de la carrière dramatique;* mais il promettait plus qu'il ne pouvait tenir. La tragédie était sa passion dominante; cette passion s'était même rallumée avec plus de force que jamais, lorsqu'il vint nous apporter lui-même *Irène* et *Agathocle*. Mais avant d'en venir à ces deux ouvrages, qui furent ses derniers, il faut dire un mot des trois autres que je viens de nommer.

Il semble que, dans *les Lois de Minos*, il ait voulu revenir au sujet qu'il avait manqué dans *les Guèbres*, et consacrer à la tolérance civile une seconde tragédie. Celle-ci est un peu moins défectueuse que la première, et pour le plan et pour le style, quoiqu'elle le soit encore beaucoup. Il s'agit, comme dans l'autre, d'une jeune fille que la superstition veut sacrifier aux dieux; mais ici du moins cette barbarie fanatique est mieux fondée sur les mœurs et sur la vraisemblance. La scène est en Crète, sous le règne de Teucer, successeur de Minos : celui-ci, législateur de Crète a établi la coutume d'immoler tous les sept ans une jeune captive aux mânes des héros Crétois. C'est en conséquence de cette loi, regardée comme inviolable, qu'Astérie, faite prisonnière dans la guerre que les Crétois ont contre les Cydoniens, doit être sacrifiée dans le temple de Gortyne. Les Cydoniens sont des peuples du nord de la Crète, encore sauvages, tandis que ceux de Minos sont civilisés; et il entre dans le dessein de l'auteur d'opposer les vertus naturelles de ces Cydoniens, simples et grossiers, aux mœurs superstitieuses et cruelles des Crétois policés. Teucer les abhorre, ces mœurs ; il pense en vrai sage ; il voudrait abolir des lois inhumaines et sauver Astérie ; mais son pouvoir est limité par les archontes et subordonné à la loi de l'état. Pendant ce conflit d'autorité, il arrive qu'Astérie est reconnue pour la fille de Teucer, qui avait été enlevée par les Cydoniens et nourrie chez eux : c'est précisément la fable *des Guèbres:* La même méprise que nous y avons vue n'est pas mieux placée dans *les Lois de Minos*. Datame, jeune Cydonien, amant d'Astérie, et qui vient pour payer sa rançon, la voit conduire par des soldats, qui sont ceux à qui Teucer a confié le soin de la défendre. Il se persuade tout le contraire ; il prend les défenseurs d'Astérie pour ses bourreaux, et se jette avec toute sa suite sur les gardes de Teucer et sur ce prince lui-même. Le dénoûment, au lieu d'être amené par l'autorité suprême, comme dans *les Guèbres*, est amené par la force, mais nullement motivé. Teucer, dont le pouvoir semblait jusque-là restreint dans des bornes si étroites, se trouve tout à coup maître absolu ; c'est l'armée qui a fait cette révo-

lution; mais il fallait la préparer et la fonder ; il fallait dire par quels moyens il dispose ainsi de l'armée, qui ne pouvait pas être jusque-là dans sa dépendance, puisqu'alors tout y aurait été, le maître de l'armée l'étant nécessairement de tout le reste. Des scènes entières montrent évidemment le dessein de rappeler la dernière révolution de Suède, alors récente, dont l'auteur parle dans ses notes, et de retracer aussi l'anarchie polonaise, qui venait d'être la cause d'une autre espèce de révolution. Mais ces sortes d'allusions ne sauraient tenir lieu d'intérêt et de vraisemblance. Teucer brûle le temple de Crète et abolit les sacrifices humains; le grand-prêtre est tué comme dans *les Guèbres*, et Datame, le soldat cydonien, épouse la fille du roi.

Ce qu'on remarque le plus dans cette pièce et dans presque toutes celles du même temps, c'est l'esprit philosophique de l'auteur, devenu celui de tous les personnages, parce qu'il n'a plus guère la force de leur en donner un autre. Ce n'est plus cette philosophie naturelle, cette douce morale du cœur, sobrement ménagée dans le dialogue, et habilement fondue dans le sujet : c'est la raison d'un vieillard, c'est-à-dire, le résultat de l'expérience mis à la place des passions et des caractères. La réflexion est l'esprit de la vieillesse : il domine dans tout ce qu'a fait Voltaire pour le théâtre, depuis *Olympie* jusqu'à *Irène*, et remplace progressivement l'imagination qui s'éteint.

Ce fut un paradoxe historique qui lui fit entreprendre la tragédie de *Don Pèdre*, pour réhabiliter la mémoire de ce roi, nommé par les historiens *Pierre-le-Cruel*. Il eut certainement des qualités estimables, et son frère naturel, Transtamare, commit, en le tuant, un meurtre très-odieux ; mais il n'est ni possible ni permis de contredire tous les historiens, qui sont d'accord sur ses débauches, et sur ses cruautés qui en furent la suite. Voltaire ne rend pas son apologie bien complète ni bien intéressante, quand il fait dire de lui à Léonore sa femme :

> Ses maîtresses peut-être ont corrompu son âme ;
> Le fond en était pur.

Don Pèdre ailleurs dit de lui-même :

> Padille m'enchaînait et me rendait cruel :
> Pour venger ses appas, je devins criminel :
> Ces temps étaient affreux.

Dans la vérité, ni lui ni Transtamare ne pouvaient être des personnages intéressans. Tous deux se disputent Léonore et le trône : les états de Castille sont pour Transtamare, et du Guesclin, à la tête d'une armée française, lui prête un appui plus solide. Léonore a épousé en secret don Pèdre qu'elle aime, quoiqu'elle soit en butte, pendant une partie de la pièce, à ses soupçons injurieux. Le plan est arrangé de manière que Transtamare joue un rôle très-noble pendant les premiers actes, et finit par une barbarie exécrable : rien n'est plus mal conçu. Pour donner une idée de la manière dont cette pièce se dénoue et dont elle est écrite, il suffira de citer l'endroit du cinquième acte où l'on rapporte la défaite et la mort de don Pèdre.

> Par sa valeur trompé, don Pèdre s'est perdu.
> Sous son coursier mourant ce héros abattu
> A bientôt du *roi Jean* (1) subi la destinée.
> Il tombe, on le saisit.
>
> LÉONORE.
>
> Exécrable journée,

(1) Que fait là le roi Jean ?

Tu n'es pas à *ton comble* (1) ! Il vit du moins.

MENDOSE.

Hélas !

Le généreux Guesclin le reçoit dans ses bras.
Il étanche son sang, il le plaint, le console,
Le sert avec respect, engage sa parole
Qu'il sera des vainqueurs en tout temps honoré,
Comme un prince absolu de sa cour entouré.
Alors il le présente à l'heureux Transtamare.
Dieu vengeur, qui l'eût cru ? Le lâche, le barbare,
Ivre de son bonheur, *aveugle en son courroux*,
A tiré son poignard, a frappé votre époux.
Il foule aux pieds ce corps étendu sur le sable, etc.

Cette basse atrocité est par elle-même dégoûtante et indigne de la tragédie, et, de plus, rien n'a indiqué auparavant que Transtamare en fût capable. Qui croirait qu'après ce récit, qui ne serait pas supporté, le poëte ose amener sur la scène cet abominable assassin, qui vient tranquillement réclamer la main de Léonore, dont il a massacré l'époux? Une pareille scène révolterait le spectateur encore plus que le récit qui la précède. Léonore ne lui répond qu'en se perçant d'un poignard. Du Guesclin accable Transtamare de reproches ; il lui dit :

Je vous dégrade ici du rang de chevalier;

vers très-noble, mais qui ne peut pas réparer de si énormes fautes ; et Transtamare finit la pièce par ces deux vers :

Je m'en dis encor plus : au crime abandonné,
Léonore et mon frère, et Dieu, m'ont condamné.

Son remords est aussi froid que son crime. Mais au milieu de tant de défauts et de froideurs, on retrouve encore quelque chose de Voltaire dans une entrevue de don Pèdre et de Du Guesclin, dont le dialogue et la diction valent mieux que le reste de la pièce, et respirent la franchise et la générosité, qui étaient les caractères de la chevalerie.

Les Pélopides sont le seul ouvrage de la vieillesse de Voltaire où il ne se fasse reconnaître nulle part. Dans tous les autres dont je viens de parler, c'est un feu presque éteint, mais qui laisse encore échapper des étincelles : ici ce sont des cendres froides. C'est la dernière lutte qu'il essaya contre Crébillon ; mais pour ce coup la partie était trop inégale. L'auteur d'*Atrée* l'avait composée dans la vigueur de l'âge et du talent : Voltaire n'était plus que l'ombre de lui-même dans la tragédie lorsqu'il fit *les Pélopides ;* et ce sujet est un de ceux qui demandent le plus de nerf tragique. La pièce de Voltaire est de la dernière faiblesse, dans le plan comme dans les vers. Il a mis au nombre de ses personnages Hippodamie et sa fille Erope : celle-ci, sur le point d'être la femme d'Atrée, a été enlevée aux autels par Thyeste ; et cet enlèvement a produit une guerre civile dans Argos. Erope, qui a épousé Thyeste en secret, s'est retirée dans un temple avec l'enfant qu'elle a eu de son mariage. Sa mère Hippodamie, et le vieillard Polémon, ancien gouverneur des deux frères, et archonte d'Argos, ont obtenu une suspension d'armes. On parle d'accommodement : c'est là que commence la pièce, et pendant quatre actes il n'est question d'autre chose que de pourparlers toujours inutiles. Il n'y a de moyen de conciliation que de rendre Erope, qu'Atrée s'obstine à redemander avec justice. Polémon et Hippodamie se flattent d'y déterminer Erope et Thyeste,

(1) *Le comble d'une journée !*

dont ils ignorent encore l'union secrète. Atrée, à qui l'on promet toujours de lui rendre sa femme, ne peut pas même parvenir à lui parler; ce n'est qu'à la fin du quatrième acte qu'Erope se résout à le voir et à lui révéler la vérité. Alors il prend le parti de dissimuler, comme dans la pièce de Crébillon, et prépare sa vengeance par les mêmes moyens : la coupe doit être le gage de la réconciliation entre les deux frères. Atrée, qui a fait égorger secrètement l'enfant d'Erope et de Thyeste, remplit la coupe de son sang; et au moment où Hippodamie la présente à l'époux d'Erope, la nourrice arrive, et nous apprend le meurtre de l'enfant. Atrée, qui a pris ses mesures pour être le plus fort dans le temple, tue de sa main Erope et Thyeste aux pieds des autels, et répand du moins leur sang, s'il n'a pu leur faire boire celui de leur fils. Au milieu de toutes ces horreurs, il n'y a nulle force dans les sentimens, nul développement dans les caractères, nul intérêt pour Thyeste, qui est évidemment coupable, et qui l'est sans excuse et sans repentir; nul pour l'espèce d'amour qu'Erope a pour un mari qu'elle condamne sans cesse, et qui ne lui est cher que parce qu'elle voit en lui le père de leur enfant : jamais l'horreur n'a été plus froide. A l'égard du style, on en peut juger par ce morceau, qui est le plus fort du rôle d'Atrée: c'est ainsi qu'il s'exprime dans un monologue, au moment où il vient d'apprendre qu'Erope et Thyeste sont unis.

Tout Argos, favorable à leur lâche tendresse,
Pardonne à des forfaits qu'il appelle faiblesse,
Et je suis la victime et la fable à la fois
D'un peuple qui méprise et les mœurs et les lois.
Vous en allez frémir, Grèce légère et vaine,
Détestable Thyeste, insolente Mycène!
Soleil, qui vois ce crime et toute ma fureur,
Tu ne verras bientôt ces lieux qu'avec horreur.
Le voilà, cet enfant, ce rejeton du crime!
Je le tiens : les enfers m'ont livré ma victime;
Je tiens ce glaive affreux sous qui tomba Pélops;
Il te frappe, il t'égorge, *il t'étale en lambeaux*.
Il fait rentrer ton sang au gré de ma furie,
Dans le coupable sang qui t'a donné la vie.
Le festin de Tantale est préparé pour eux;
Les poisons de Médée en sont les mets affreux.
Tout tombe autour de moi par cent morts différentes.
Je me plais aux accens de leurs voix expirantes;
Je savoure le sang dont j'étais affamé.
Thyeste, Erope, ingrats! tremblez d'avoir aimé!

Idas accourt à lui, et dit :

Seigneur, qu'ai-je entendu? Quels discours effroyables!
Que vous m'épouvantez par ces cris *lamentables!*

Cette étrange expression de *cris lamentables*, à propos des fureurs d'Atrée, suffirait pour faire voir à quel point Voltaire avait oublié même le mot propre, quand tout ce qui précède ne le prouverait pas. Il n'est pas nécessaire de détailler toutes les fautes de ces vers : il y en a presque autant que de mots. Les quatre vers les plus passables ne sont qu'une espèce de plagiat des vers de Racine et de Boileau, extrêmement affaiblis. Toute la tragédie des *Pélopides* ne vaut pas une scène d'*Atrée*, qui pourtant n'est pas une bonne pièce.

Irène et *Agathocle*, sujets beaucoup moins forts que celui d'*Atrée*, montrent moins la décrépitude de l'auteur, et offrent encore quelques traits de sentiment et quelques vers heureux. Un des inconvéniens d'*Agathocle* est

de ressembler beaucoup à *Venceslas*. Dans l'une et l'autre pièce, c'est un vieux souverain dont les deux fils ont autant de différence entre eux que d'éloignement l'un pour l'autre. L'un des deux est tué par son frère : le père veut d'abord faire périr le meurtrier, et finit par lui céder la couronne : c'est évidemment le même fonds. On peut cependant regretter que Voltaire n'ait pas traité ce sujet dans un temps où il eût pu se servir de tout son talent pour développer les idées accessoires qui pouvaient distinguer sa pièce de celle de Rotrou, et, malgré les rapports généraux des deux plans, donner au sien un caractère particulier. Celui qu'il n'a fait qu'indiquer pouvait être dramatique, et fournissait aux mœurs et aux situations. Ses deux frères sont l'inverse de ceux de Rotrou : Rotrou fait mourir celui des deux qui a le plus de vertu ; et le meurtrier, qui obtient sa grâce et le trône, n'intéresse que par la violence de ses passions, qui semblent l'entraîner malgré lui. Dans *Agathocle*, Argide, après avoir tué Polycrate, peut dire comme Egisthe dans *Mérope*.

J'ai tué justement un injuste adversaire.

Polycrate, d'un caractère féroce et tyrannique, veut enlever à force ouverte une jeune captive que l'on doit rendre aux Carthaginois, en vertu d'un traité. Argide, aussi généreux que sensible, veut que cette captive soit libre, quoiqu'il en soit amoureux ; il défend l'innocence opprimée : attaqué par le ravisseur, il ne lui ôte la vie que pour sauver la sienne. L'amour réciproque du prince Argide et de cette jeune Idace, d'autant plus intéressant dans tous les deux, que tous les deux le combattent, et que les circonstances le traversent, pouvaient former une intrigue attachante. Du côté des caractères, on pouvait tirer un grand parti de cet Agathocle parvenu au trône du sein de la bassesse, qui a fait respecter ses exploits, son courage et ses talens de ces mêmes Syracusains qui haïssent sa tyrannie. C'était un aperçu assez juste et assez heureux, que cette prédilection que le poëte lui donne pour son fils Polycrate, dont il n'ignore pas les vices, mais dont la fierté et l'énergie lui paraissent propres à rendre le trône héréditaire dans sa famille. D'un autre côté, il y a de la vérité dans cette jalousie secrète qui éloigne le cœur d'un vieux tyran de son autre fils Argide, dont l'héroïsme aimable semble reprocher à son père les vices et les cruautés qui ont servi à son élévation. Toutes ces dispositions différentes et contrastées, vaincu à la fin par la nature, par l'ascendant de la vertu, par les réflexions de l'expérience, par la nécessité des conjonctures, pouvaient donner d'autant plus d'effet au dénoûment, que si l'abdication d'Agathocle rappelle celle de Venceslas, celle d'Argide qui vient ensuite est une idée aussi belle qu'originale. Que le vieil Agathocle descende du trône quand il a déjà un pied dans la tombe, il n'y a rien là de bien extraordinaire ; mais que son fils, au moment où on le fait roi, où les peuples applaudissent à cette proclamation, se souvienne que les Syracusains étaient libres avant que son père les eût asservis ; qu'il n'accepte la couronne que pour avoir le droit de s'en dépouiller, et que le premier acte de son pouvoir soit de rendre la liberté à sa patrie, et de préférer des concitoyens à des sujets ; je crois que cette révolution serait vraiment théâtrale, si tout le rôle d'Argide avait été fait pour amener et préparer ce beau moment. *Agathocle* n'est qu'une esquisse extrêmement imparfaite, dont Voltaire aurait pu faire un tableau, s'il avait pu tenir encore d'une main assez ferme et assez vigoureuse le pinceau tragique, qui, tremblant entre les doigts glacés d'un vieillard, ne peut que dessiner des figures indécises, sans expression, sans couleur et sans vie.

Les amis de Voltaire crurent honorer sa mémoire en faisant représenter *Agathocle* le jour de l'anniversaire de sa mort : je ne crois pas que ce zèle

fût bien entendu. On sollicita, par un long compliment, l'indulgence du public. Est-ce un hommage bien flatteur que de demander l'indulgence pour celui qui, pendant si long-temps, n'avait eu à demander que la justice? Le public parut connaître mieux les bienséances: il ne se montra pas indulgent, mais respectueux; il écouta la pièce sans murmure, et n'y revint pas. Ce qui put donner de meilleures espérances pour *Agathocle*, c'est l'accueil qu'on avait fait à *Irène*. Mais pouvait-on s'y tromper? Voltaire était présent lorsqu'on joua *Irène*, et dans quelles circonstances! De plus, quoique le sujet ne valût pas celui d'*Agathocle*, l'exécution en était moins défectueuse: il y avait quelques situations du moins indiquées, quelques instans d'intérêt; mais au fond la fable de cette pièce avait l'irrémédiable inconvénient que nous avons déjà rencontré dans plusieurs des pièces précédentes, celui de mettre les personnages principaux dans une situation dont ils ne peuvent pas sortir. C'est la première fois que l'auteur avait occasion de peindre les mœurs du Bas-Empire et la cour byzantine; c'était un cadre neuf au théâtre, car je compte pour rien l'*Andronic* de Campistron, non qu'il soit sans intérêt, mais parce que l'auteur semble ne s'être pas même douté que la tragédie dût peindre des mœurs. Celles de Byzance, à l'époque où est placée l'action d'*Irène*, et qui n'est pas loin de celle d'*Andronic*, demandaient ces touches de Tacite que Racine sut emprunter dans *Britannicus*, et malheureusement Voltaire, qui, dans *Rome sauvée*, s'était montré capable de la même force, ne pouvait plus l'avoir dans *Irène*. Il y a des peintures dramatiques que tout le monde peut essayer avec quelque facilité, soit parce que les modèles en sont multipliés, soit parce qu'elles sont par elles-mêmes susceptibles de frapper quiconque a un peu d'imagination. Tels sont, par exemple, les tableaux de la grandeur romaine ou ceux de la chevalerie, qui sont si propres à élever l'âme, et si favorables à présenter au spectateur. Il y en a d'autres qui demandent le pinceau le plus sûr et le plus exercé: tels sont ceux d'une profonde corruption, du dernier avilissement dans une nation dégradée, du dernier abaissement d'une puissance qui tombe, de cette dégénérescence politique et morale (s'il est permis de se servir de ce terme) qui, se manifestant à la fois dans toutes les parties du corps social, annonce sa dissolution prochaine. C'était l'état de l'empire grec, qui succomba peu de temps après; et ces sortes d'objets sont très-difficiles à représenter, parce que les couleurs, pour être fidèles, doivent être tristes et flétrissantes; que, ne pouvant réussir par l'éclat, elles ne peuvent attacher que par l'extrême vérité, et que la seule lumière qu'on puisse y répandre, est celle de la morale et de l'expérience.

Cependant c'est toujours un avantage pour le grand talent, d'avoir à crayonner des mœurs nouvelles, quelque difficulté qu'elles présentent; mais il faut qu'il ait tous ses moyens, et pouvait-on exiger que Voltaire les eût à quatre-vingt-quatre ans? Nicéphore est un de ces despotes, comme on en voit tant dans les annales byzantines, qui, renfermés dans l'intérieur de leur palais avec des femmes, des esclaves et des eunuques, craignent également les ennemis de l'état et leurs sujets, n'osent ni combattre les uns ni paraître devant les autres, pâlissent des succès de leurs généraux d'armée, encore plus que de leurs défaites, et ne voient dans tout homme qui a du mérite et de la renommée qu'un concurrent qui peut devenir leur successeur. Nicéphore a une raison de plus pour haïr Alexis Comnène, qui vient de battre les Scythes auprès du Strymon: cet Alexis avait dû épouser Irène, devenue depuis impératrice; et son époux Nicéphore s'est aperçu des sentimens qu'elle a conservés pour ce jeune prince, rejeton de la famille impériale des Comnène. Il lui a fait défense de reparaître à Byzance; ce qui était alors la suite naturelle et la récom-

pense ordinaire des victoires remportées sur les ennemis. Mais Alexis, ramené par l'amour, revient ce jour même dans la capitale, et brave Nicéphore. Il eût fallu détailler les motifs de sa confiance et de son retour, développer ses desseins et ses ressources ; mais tout est précipité, sans vraisemblance comme sans effet. Nicéphore ne paraît que dans une scène, pour être insulté par Alexis, et tué dans l'acte suivant. Au troisième, Alexis est empereur, et veut épouser la veuve, après avoir égorgé le mari. Voilà le nœud de la pièce, qui reste le même pendant trois actes, sans qu'il arrive le moindre incident qui varie une situation dont on ne peut rien espérer. On ne voit d'un côté que d'inutiles tentatives, et de l'autre qu'une résistance nécessaire. L'auteur, comme pour donner à Irène un appui dont elle ne doit pas avoir besoin, fait sortir alors de l'ombre d'un cloître le père d'Irène, le vieillard Léonce, qui s'y était retiré, comme il arrivait assez souvent, pour se dérober aux horreurs et aux dangers des révolutions continuelles dont Byzance était le théâtre. Il rappelle à sa fille la coutume établie qui oblige les veuves des empereurs à se renfermer dans une maison religieuse. Il combat avec force les prétentions injustes et les violences d'Alexis :

> Écoutez Dieu qui parle et la terre qui crie:
> Tes mains à ton monarque ont arraché la vie.
> N'épouse point sa veuve.

Il est trop sûr qu'Alexis n'a rien à répondre, et que le héros d'une pièce, quand on peut lui parler ainsi, ne peut pas en fonder l'intérêt. Il y en a un peu plus dans le rôle d'Irène, qui combat une passion si malheureuse; mais au théâtre on est plus ennuyé qu'attendri d'un malheur sans remède. Alexis, comme s'il voulait se rendre encore plus odieux, fait arrêter le père d'Irène : elle se tue, comme tout le monde s'y attend depuis trois actes, et cette mort, qui suit un long monologue, est tout ce que contient le cinquième acte.

Ce qui doit toujours surprendre, c'est que, dans toutes ces pièces, *les Pélopides* exceptés, il y a toujours quelques morceaux écrits du style de la tragédie. On applaudit beaucoup un fort beau vers du rôle de Léonce, en réponse à Comnène, qui lui reprochait sa morale comme un *préjugé* :

> La voix de l'univers est-elle un préjugé ?

Je laisse aux philosophes à répondre à Voltaire qui a fait ce vers, au public qui l'applaudit, et à l'*univers*.

Les rapides révolutions de Byzance parurent heureusement exprimées dans ces vers qui ont du nombre, de la précision et de l'élégance :

> Vingt fois il a suffi pour changer tout l'état,
> De la voix d'un pontife ou du cri d'un soldat.
> . . . .
> Nous avons vu passer ces ombres fugitives,
> Fantômes d'empereurs élevés sur ces rives,
> Tombant du haut du trône dans l'eternel oubli,
> Où leur nom d'un moment se perd enseveli.

D'autres vers étonnèrent par le coloris poétique : celui-ci, par exemple, que dit Irène en parlant du mariage qui la fit impératrice en la faisant si malheureuse :

> On para mes chagrins de l'éclat des grandeurs.

Et cet autre qui rend la même idée :

> Je montai sur le trône au faîte du malheur.

Au reste, *Irène* fut bientôt oubliée ; mais on n'oubliera jamais ce triomphe du génie décerné sur le théâtre de Paris à l'homme extraordinaire

qui, sentant sa fin prochaine, était venu chercher la récompense de soixante ans de travaux, et qui, sans finir, comme Sophocle, par un chef-d'œuvre, méritait comme lui de mourir sous les lauriers.

CHAPITRE IV.

Des Tragiques d'un ordre inférieur.

SECTION PREMIÈRE.

Théâtre de Crébillon.

Je vais parler d'un homme dont le nom fut, pendant bien des années, le mot de ralliement d'un parti nombreux, qui, ne pouvant souffrir et encore moins avouer la prééminence de Voltaire, ne trouvait pas de meilleur moyen de s'en venger que de prodiguer des hommages affectés à un talent si inférieur au sien. Ce parti, protégé par le crédit, par les passions et les intérêts d'hommes puissans ou irrités, eut long-temps une grande influence; il disposait de la voix des uns ou du silence des autres; il entraînait ou intimidait; il est aujourd'hui à peu près anéanti. Mais après que le temps a ramené la justice, il reste à la constater dans l'histoire littéraire, et cette justice doit être d'autant plus complète, qu'elle a été plus tardive et plus combattue. Il faut la rendre doublement instructive, d'abord en faisant voir que la concurrence long-temps établie entre Crébillon et Voltaire, et surtout la préférence donnée au premier, étaient le scandale du goût et de la raison; ensuite en mettant au grand jour les motifs de cette aveugle partialité, et les ressorts qu'elle a mis en œuvre.

Je sais qu'une génération se souvient rarement des injustices d'une autre, et le dégoût m'aurait peut-être éloigné moi-même d'en rechercher les traces dans une foule de brochures oubliées; mais les éditeurs de Crébillon m'ont dispensé de cette peine; ils ont pris celle de rassembler dans ses œuvres les éloges follement exagérés dont elles avaient été l'objet; ils ont pris à tâche de conserver ces monumens honteux de l'esprit de parti. Il n'y a personne qui n'ait dans sa bibliothèque les œuvres de Crébillon, quoiqu'il soit très-difficile de les lire. C'était donc mettre sous les yeux de tout le monde des diatribes dont les principes sont aussi faux que le style en est mauvais; et puisqu'on a voulu propager l'erreur et le mensonge, il n'est pas inutile de les extirper jusqu'à la racine, et d'y substituer la vérité.

Crébillon a fait exception à cette maxime généralement vraie, que le génie poétique est celui de tous qui est le plus prompt à se déceler: le sien ne se montra que fort tard, et il fallut même l'en avertir. Il avait plus de trente ans, et n'avait encore songé qu'à suivre le palais, lorsqu'on l'engagea à travailler pour le théâtre. Son coup d'essai fut *Idoménée*, qui eut quelque succès, et qui devait en avoir, si on ne le compare qu'aux autres pièces du temps, à celles de La Chapelle, de La Grange, de l'abbé Abeille, de Bélin, de mademoiselle Bernard, et autres qui fournissaient des nouveautés à la scène française depuis qu'elle avait perdu Racine, et avant qu'elle eût acquis Voltaire. C'est dans cette époque intermédiaire que parut Crébillon, au commencement de ce siècle; et certes ce n'était pas le temps de se rendre difficile sur le début d'un poëte dramatique.

Le sujet d'*Idoménée* est tragique; c'est la situation cruelle d'un père qu'un vœu imprudent oblige d'immoler son fils. La difficulté était de créer une intrigue, et de varier les effets de cette situation qui doit durer pendant cinq actes. L'intrigue d'*Idoménée* est fort mauvaise, mais elle ne l'est pas

plus que presque toutes celles qu'on faisait alors. Ce sont de ces froids amours de roman, de ces rivalités qui ne produisent rien que des conversations langoureuses; et l'on ne saurait trop redire que c'était le fond de presque toutes les pièces du temps, la ressource banale de tous les auteurs, jusqu'à ce que Voltaire vint relever notre théâtre. Dans un résumé succinct qu'il fit paraître quelque temps après la mort de Crébillon, il s'exprime ainsi sur *Idoménée* : « L'intrigue en était faible et commune, la diction » lâche, et toute l'économie de la pièce trop moulée sur ce grand nombre » de tragédies languissantes qui ont paru sur la scène et qui ont disparu ». Ce jugement est juste sans être sévère : il y a même de l'indulgence à dire de la versification d'*Idoménée* qu'elle est *lâche*; elle est excessivement vicieuse, et l'auteur y montrait déjà cette ignorance totale de la langue, dont il ne s'est jamais corrigé. Les éditeurs, qui ont été chercher la plupart de leurs matériaux et de leurs pièces justificatives dans les feuilles d'un journaliste, connu surtout par une haine furieuse contre Voltaire, haine qui suffirait seule pour infirmer son opinion, nous rapportent tout au long un fragment de ces feuilles où il se fait juge entre Crébillon et Voltaire, et s'écrie à propos d'*Idoménée* : *Comment peut-on dire que l'intrigue de cette pièce soit faible et commune? Qu'on la lise*, *et qu'on juge. La lire est la seule difficulté* : il n'y en a pas beaucoup à juger. Toute cette intrigue consiste dans la rivalité d'Idoménée et de son fils Idamante, tous deux amoureux d'une Erixène, fille de Mérion, prince qui a disputé le sceptre de la Crète contre Idoménée, et que celui-ci a fait périr. Assurément rien n'est plus commun qu'une pareille intrigue; et si l'on ajoute qu'elle ne produit pas le moindre incident, il est clair qu'elle est très-*faible*. Il y a plus : elle est *très-déplacée* et *très-mal* conçue. On a peine à supporter qu'un roi de l'âge d'Idoménée, quand la colère des dieux dévaste ses états, quand la peste dévore ses sujets, quand il s'agit, pour les sauver, de sacrifier son propre fils, nous occupe pendant cinq actes de ses inutiles amours pour une princesse dont il a tué le père, et dont le fils est aimé; que, dans la même exposition où il nous trace les malheurs de la Crète et les siens, il dise tranquillement à Sophronyme :

> Tu n'auras pas toujours cette même pitié,
> Quand tu sauras les maux dont le destin m'accable,
> Et que *l'amour a part à mon sort* déplorable.

L'amour a part à mon sort! Sur un seul vers de cette espèce, on peut juger de cette espèce d'amour. Il n'y a point de sujet qu'on ne rendît glacial avec cet amour et avec ce style :

> Croirais-tu que mon cœur, nourri dans les hasards,
> N'a pu de *deux beaux yeux* soutenir les regards,
> Et que j'adore enfin, *trop facile et trop tendre*,
> Les restes de ce sang que je viens de répandre?
>
> SOPHRONYME.
>
> Quoi! Seigneur, vous aimez? et parmi tant de maux.....
>
> IDOMÉNÉE.
>
> Cet amour, dans mon cœur, s'est formé *dès Samos*.

Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que, pour se défaire de cet amour, il n'a rien imaginé de mieux que de tuer le père de celle qu'il aimait. J'espérais (dit-il)

> Dans le sang du père d'Erixène,
> J'espérais étouffer mon amour et ma haine.
> Je m'abusais : mon cœur, par un triste retour,
> Défait de son courroux, n'en eut que plus d'amour.

Quand on entend Idoménée, dans les circonstances où il se trouve,

raisonner sur ce ton de *cet amour formé dès Samos*, et de *ce cœur* qui, *défait de son courroux, n'en a eu que plus d'amour*, quel est l'homme qui, avec un peu de bon sens, ne s'aperçoit aussitôt que ce qu'on appelle si ridiculement de l'*amour* n'est autre chose ici qu'une espèce de vieille convention, un protocole usé, qui obligeait tout héros de tragédie de se dire toujours amoureux, comme le héros de Cervantes se croyait obligé d'avoir une dame de ses pensées? Et cette mode a duré cent cinquante ans! Le bon goût n'a pas assez de sifflets pour la poursuivre jusqu'à ce qu'elle ne reparaisse plus.

Et que produit ce bel amour? Rien autre chose que des lamentations insipides entre le père et le fils, des reproches mutuels, un ennuyeux étalage de sentimens alambiqués, le tout en vers qu'on me dispensera de citer, sur le peu que je viens de dire. Idamante se tue quand il faut finir la pièce. Pour ce qui est d'Erixène, elle a eu soin de nous dire, dans la scène précédente, qu'elle allait quitter la Crète :

Heureuse si sa mort prévenait sa *retraite*.

N'est-ce pas là dénouer une intrigue bien tragiquement? L'héroïne de la pièce ne sait rien de mieux que de s'en aller; et Idoménée, qui parle toujours de mourir à la place de son fils, le voit se percer de son épée, et répète encore qu'il mourra, mais se garde bien d'en rien faire. Tel est l'ouvrage dont le journaliste cité par les éditeurs nous dit, avec une confiance digne de lui : « *Idoménée*, sans doute, est *la plus médiocre* des pièces » de Crébillon; mais malgré ses défauts, *il y a peu de tragédies modernes* » *qui lui soient comparables, quoiqu'elles jouissent du succès le plus écla-* » *tant* ».

Comme il n'y avait point de pièces modernes qui eussent plus de succès que celles de Voltaire, ce trait tombait évidemment sur lui. Ainsi peu de ses chefs-d'œuvre étaient *comparables à Idoménée*, et les plus heureux pouvaient tout au plus prétendre à la comparaison. Il n'y a rien à dire sur cet arrêt, si ce n'est de nommer celui qui le prononçait : c'était Fréron. Il cite, il est vrai, le seul morceau d'*Idoménée* qui annonçât du talent : c'est le récit de la première scène, dont les beautés avaient déjà été remarquées plusieurs fois, mais dont personne n'a relevé les fautes. Il a soin même d'en retrancher quelques vers trop évidemment mauvais. La voici dans son entier :

La Crète *paraissait* : tout *flattait* mon envie;
Je *distinguais* déjà le port de Cydonie;
Mais le ciel ne *m'offrait ces objets ravissans*
Que pour rendre *toujours* mes désirs plus pressans.
Une effroyable nuit sur les eaux répandue
Déroba tout à coup ces objets à ma vue;
La mort seule y parut.... Le vaste sein des mers
Nous entr'ouvrit cent fois la route des enfers.
Par des vents opposés les vagues ramassées,
De l'abîme profond jusques au ciel poussées,
Dans les airs embrasés *agitaient* mes vaisseaux,
Aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux.
D'un déluge de feux l'onde comme allumée
Semblait rouler sur nous une mer enflammée;
Et Neptune en courroux à tant de malheureux
N'offrait *pour tout salut* que des rochers affreux.
Que te dirai-je enfin? Dans ce péril extrême,
Je tremblai, Sophronyme, et tremblai pour moi-même....
Pour appaiser les dieux, je priai.... je promis....
Non, je ne promis rien; dieux cruels! j'en frémis....

Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse,
S'empara de mon cœur et dicta la promesse.
S'il n'en eût inspiré le barbare *dessein*,
Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.
« Sauve des malheureux si voisins du naufrage,
» Dieu puissant, m'écriai-je, et rends-nous au rivage!
» *Le premier des sujets* rencontré par son roi
» A Neptune immolé satisfera pour moi.... ».
Mon sacrilége vœu rendit le calme à l'onde;
Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde;
Et l'effroi succédant à *mes premiers transports*,
Je me sentis glacer en revoyant ces bords:
Je les trouvai déserts: tout avait fui l'orage.
Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage;
Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.
Je m'approche en tremblant.... Hélas! c'était mon fils...
A ce récit fatal *tu devines le reste*.
Je demeurai sans force à cet objet funeste,
Et mon malheureux fils eut le temps de voler
Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

« Ce récit est *aussi bien versifié* que touchant, et *respire cette noble* » *simplicité* dont les siècles anciens nous ont laissé des modèles ». *Année littéraire*.

D'ordinaire, les gens de ce métier ne louent pas mieux qu'ils ne blâment. Il y a des beautés réelles dans ce récit : en total, il est touchant, mais il est très-faux qu'il soit *bien versifié;* il est plein de fautes, et de fautes graves. Les quatre premiers vers sont très-défectueux. *Paraissait*, *flattait*, *distinguais*, *offrait :* ces quatre imparfaits l'un sur l'autre sont une grande négligence. *Tout flattait mon envie :* le mot propre était *mon espoir*. *Ces objets ravissans* est vague et faible. *Toujours*, dans le vers suivant, est une cheville. Mais cet hémistiche,

La mort seule y parut....

est admirable. Malheureusement les huit vers qui suivent ne sont qu'un fatras digne de Brébeuf. Fussent-ils meilleurs, ils offrent un détail descriptif qui serait trop long et trop déplacé dans un récit où il faut aller à l'effet et au pathétique; mais ils sont faits de manière à être très-mauvais partout. Quelle phrase que celle-ci! *Les vagues..... agitaient dans les airs embrasés mes vaisseaux aussi près d'y périr qu'à fondre sous les eaux!* Je ne parle pas seulement de cette expression si faible, *agitaient :* mais qu'est-ce que cette idée puérile de *vaisseaux aussi près de périr dans les airs qu'à fondre sous les eaux?* Dans tous les cas, n'auraient-ils pas péri dans les flots? Avant que la poudre à canon pût faire sauter un navire, a-t-on jamais imaginé comment il pouvait périr dans les airs? Et une idée si fausse et si recherchée n'est-elle pas encore bien plus impardonnable dans un récit dramatique, dans la bouche d'un personnage pénétré des sentimens les plus douloureux. Est-ce là *cette simplicité des anciens?* Elle se trouve du moins dans ces vers, les meilleurs sans contredit de tout ce morceau :

Je me sentis glacer en revoyant ces bords:
Je les trouvai déserts; tout avait fui l'orage.
Un seul homme *alarmé* parcourait le rivage:
Il semblait de ses pleurs mouiller quelques débris.

Il n'y a de trop que ce mot, *alarmé :* la circonstance en demandait un plus expressif, et qui parût plus nécessaire pour le sens, et moins pour le vers.

Je priai.... je promis....

Non, je ne promis rien.
Non, je n'aurais jamais promis de sang humain.

Ce sont encore là de très-beaux mouvemens; mais combien d'autres vers très-répréhensibles! une *onde allumée d'un déluge de feux* qui *roule une mer enflammée;* des rochers offerts *pour tout salut*, etc.

Neptune, l'*instrument* d'une indigne faiblesse, etc.

Instrument est ici à contre-sens; l'*instrument d'une faiblesse* est celui qui la sert, et non pas celui qui l'inspire. *Le barbare dessein*, en parlant du vœu d'Idoménée, est encore une expression impropre. Un pareil vœu n'est rien moins qu'un *dessein;* c'est une pensée funeste, suggérée par la crainte.

. . . . . L'effroi succédant à *mes premiers transports.*

Autre impropriété de termes. De quels transports s'agit-il ici? Idoménée, en formant son vœu, n'a pu ressentir que de la terreur. La terreur a-t-elle des *transports?* Est-ce des *transports* de joie, quand le calme est revenu? Mais, acheté à ce prix, il ne pouvait guère exciter de *transports*, et le poëte lui-même l'a senti, puisqu'il fait dire à Idoménée :

Mon sacrilége vœu rendit le calme à l'onde;
Mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde.

Les *transports* sont donc une cheville mise pour rimer, et ce qui prouve encore plus de faiblesse dans la diction, c'est de ne pouvoir faire entrer dans un vers ce qu'il est indispensable d'énoncer :

Le premier des sujets rencontré par son roi.

Il fallait absolument *le premier de mes sujets*, et la mesure seule s'y est opposée. Après ces mots déchirans, *Hélas! c'était mon fils*, le vers suivant,

A ce récit fatal tu devines le reste.

est à glacer. Quand on songe à *ce reste*, on sent qu'un pareil vers est ce qu'il y a de pis en fait de cheville. *A cet objet funeste* ne le relève pas; mais le récit est parfaitement terminé par ces deux vers :

Et mon malheureux fils eut le temps de voler
Dans les bras du cruel qui devait l'immoler.

De ce mélange de beautés et de fautes il résulte que le poëte qui a écrit ce morceau avait du tragique dans le style, mais nullement qu'il sût écrire, et il ne l'a pas appris depuis.

Cependant il prouva un véritable talent pour la tragédie par le progrès de sa composition. *Atrée* était fort supérieur à *Idoménée*. La versification en est beaucoup plus forte, sans être moins incorrecte. Le caractère d'*Atrée* a de l'énergie, et quelquefois n'est pas sans art; il y a des momens de terreur : voilà le mérite de cette pièce dont la destinée pourrait paraître singulière, si elle n'était expliquée par ce même esprit de parti dont tout cet article n'est qu'une histoire continuelle. *Atrée* n'a jamais pu s'établir au théâtre; et s'il fallait en croire la foule des journalistes et des compilateurs qui se sont rendus leurs échos, on le regarderait comme un de nos chefs-d'œuvre dramatiques. Rien n'est si commun dans toute cette populace de prétendus critiques qui se répètent les uns les autres, que de dire l'auteur d'*Atrée*, comme on dit l'auteur du *Cid*, d'*Andromaque*, de *Mérope*. La plupart sont convenus pourtant que l'horreur y était poussée trop loin; mais il convenait à celui qui se fit pendant vingt ans le panégyriste de Crébillon, en titre d'office, d'être plus intrépide que tous les autres; aussi nous dit-il affirmativement : *Le rôle d'Atrée est ce qu'il y a de plus beau sur notre théâtre*. Par quelle fatalité ce que notre théâtre *a de plus beau* ne saurait-il y paraître avec succès? Depuis vingt-cinq ans on a essayé

trois fois de le reprendre, et j'en ai observé l'effet avec beaucoup d'attention. Passé la scène du second acte, où Atrée reconnaît son frère, la pièce était écoutée avec un silence froid et morne, rarement interrompu par des applaudissemens donnés à quelques traits de force; et, en sortant, tout le monde disait : Je ne reverrai pas cet ouvrage-là; et l'on tenait parole. A la seconde représentation, la pièce était abandonnée, et il n'était pas possible de la mener plus loin. On croirait que cet accueil est une réponse suffisante à cet éloge emphatique que je viens de rapporter; oui, pour le public, qui ne juge que par l'impression qu'il reçoit. Mais combien de jeunes auteurs, en voyant *Atrée* mis au-dessus de tout par des critiques qui, pendant un certain temps, ont eu de la vogue, se persuadent volontiers que ce sont les spectateurs qui ont tort; que les atrocités sont en effet le plus grand effort de l'esprit humain, et que l'horreur est ce qu'il y a de plus tragique! C'est au contraire tout ce qu'il y a de plus facile à trouver. Nous avons des romans presque inconnus et fort au-dessous du médiocre, où l'on a rassemblé assez d'horreurs pour faire vingt mauvaises tragédies. C'est aujourd'hui surtout, c'est quand l'impuissance d'un côté et la satiété de l'autre nous précipitent dans tous les excès et dans tous les abus, qu'il faut démontrer que la théorie du bon goût est d'accord avec l'expérience de tous les siècles; que la grande difficulté, le grand mérite est de trouver le degré d'émotion où le cœur aime à s'arrêter, et de n'exciter la pitié ou la terreur que jusqu'au point où elle est un plaisir. Si, dans tous les arts de l'imagination, il ne s'agissait que de passer le but, rien ne serait si commun que les bons artistes; mais il s'agit de l'atteindre, et c'est ce qui est rare. Faisons servir l'examen d'*Atrée* à la confirmation de ces principes, qu'il faut d'autant plus remettre en vigueur, que l'on cherche plus à les ébranler.

Rien n'est si connu que ce sujet. Erope a été enlevée il y a vingt ans par Thyeste, au moment où elle venait d'épouser Atrée; elle est retombée quelque temps après au pouvoir d'Atrée, comme elle était sur le point de donner un fils à Thyeste. Atrée a fait périr la mère, et élevé le fils dans le dessein de se servir un jour de sa main pour égorger Thyeste. En élevant le fils pour ce parricide, il n'a cessé de poursuivre le père dans tous les asiles où il fuyait. Thyeste est à présent dans Athènes, du moins on le croit, parce qu'Athènes s'est déclarée pour lui. C'est ici que commence la pièce, et ces faits sont exposés dans la première scène, où Atrée confie à Eurysthène ses abominables projets, sans autre motif que d'en instruire le spectateur; car, dans les règles de l'art, une pareille confidence n'est vraisemblable que lorsqu'elle est nécessaire; et Atrée non-seulement n'a besoin de se confier à personne, mais il s'ouvre très-imprudemment, puisqu'il suffirait d'un mouvement de pitié très-naturel pour engager Eurysthène à découvrir tout au jeune prince qui passe pour le fils d'Atrée. Cette faute, au reste, est une des moindres de l'ouvrage; elle est du nombre de celles qui sont de peu de conséquence à la représentation, où le spectateur, content d'être mis au fait de tout, n'examine pas trop comment l'auteur a motivé son exposition.

Cependant Thyeste, tandis qu'Atrée se préparait à partir du port de Chalcys (où se passe l'action) pour attaquer les Athéniens, avait, de son côté, armé une flotte pour entrer dans Mycènes, et faire une diversion en faveur de ses alliés. Mais une tempête affreuse a détruit ou dispersé ses vaisseaux, et l'a jeté lui et sa fille Théodamie dans l'île d'Eubée, sur les côtes de Chalcys, où il a été recueilli et secouru par ce même Plysthène qui est son fils, et qui se croit celui d'Atrée. Le prince est devenu tout à coup amoureux de cette Théodamie qu'il ne connaît pas, et cet amour ajoute encore à la pitié que lui inspire le malheur du père, qu'il ne con-

naît pas davantage. Thyeste et sa fille ne demandent qu'un vaisseau pour s'éloigner d'un séjour que la présence d'Atrée leur rend si terrible ; mais Plysthène ne saurait disposer d'un vaisseau sans l'aveu du roi. Il engage Théodamie à s'adresser à lui ; elle l'avait déjà vu une fois, et il l'avait reçue avec humanité ; mais Thyeste s'était tenu soigneusement caché. Leur départ devient d'autant plus pressant, que celui d'Atrée est suspendu par un avis qu'il reçoit au second acte, que Thyeste n'est plus dans Athènes. Théodamie, qui aime Plysthène, voudrait bien que son père ne s'exposât pas de nouveau sur la mer, et continuât à rester ignoré dans Chalcys. Mais Thyeste insiste, et veut absolument partir : il faut donc se résoudre à revoir Atrée, et la terreur commence à se faire sentir ; elle est au comble lorsqu'Atrée, après quelques questions assez naturelles dans les circonstances, demande à Théodamie pourquoi son père semble dédaigner ou craindre de paraître devant un roi dont il implore les secours et les bienfaits. Elle répond :

Mon père, infortuné, sans amis, sans patrie,
Traîne à regret, Seigneur, une importune vie,
Et n'est point en état de paraître à vos yeux.

Le soupçonneux Atrée ne réplique que par ces mots qui font trembler :

Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux.

Après tout ce qu'on a entendu d'Atrée, la vraie terreur règne sur la scène en ce moment, que j'ai toujours vu produire une impression très-marquée. Elle se soutient dans l'entrevue des deux frères, qui est belle, bien dialoguée, surtout dans la première moitié. L'instant de la reconnaissance, et l'expression graduée de tous les sentimens qui se réveillent dans l'âme de l'implacable Atrée à l'aspect de Thyeste, est de la plus grande vigueur,

Quel son de voix a frappé mon oreille !
Quel transport tout à coup dans mon cœur se réveille !
D'où naissent à la fois des troubles si puissans ?
Quelle soudaine horreur s'empare de mes sens ?
Toi, qui poursuis le crime avec un soin extrême,
Ciel, rends vrais mes soupçons, et que ce soit lui-même.
Je ne me trompe point ; j'ai reconnu sa voix ;
Voilà ses traits encore.... Ah ! c'est lui que je vois :
Tout ce déguisement n'est qu'une adresse vaine ;
Je le reconnaîtrais seulement à ma haine.
Il fait, pour se cacher, des efforts superflus ;
C'est Thyeste lui-même, et je n'en doute plus.

Je le reconnaîtrais seulement à ma haine, est effrayant de vérité et d'énergie. Toute la scène fait frémir ; mais aussi c'est ce qu'il y a de plus beau dans la pièce ; c'est ici que l'effet s'arrête avec l'action : de ce moment, nous ne verrons plus rien de théâtral ; nous n'éprouverons plus que cette tristesse mêlée de dégoût, qui naît d'un spectacle d'horreurs gratuites, de vengeances froidement rafinées, tranquillement réfléchies, exécutées sans obstacles. Il est facile de faire voir, en continuant cet examen, que ce sujet, de la manière dont le poëte l'a conçu, ne pouvait attacher le spectateur par aucune des émotions qui établissent l'empire de la tragédie sur la sensibilité du cœur humain. Nous rencontrerons encore quelques beautés de détail ; mais nous ne verrons plus guère que des fautes dans le plan et dans l'intrigue, dont il est temps de faire connaître les vices essentiels.

Atrée, dès qu'il a reconnu son frère, se livre à des transports de rage, le menace de toute sa vengeance, l'accable d'injures et d'opprobres, et finit par dire à ses gardes :

Qu'on lui donne la mort; gardes, qu'on m'obéisse!
De son sang odieux qu'on épuise son flanc!

Puis tout à coup il revient à lui, et dit à part :

Mais non; une autre main doit verser tout son sang.
(*Aux gardes.*)
Oubliais-je?... Arrêtez; qu'on me cherche Plysthène.

Et Plysthène, attiré par le bruit, arrive aussitôt. Ce mouvement d'Atrée n'est pas juste; et Crébillon, dont le principal mérite dans cette pièce est d'avoir peint fortement la haine, et la haine qui dissimule, s'y est mépris pour cette fois; ce mot que dit Atrée, *oubliais-je?* est faux. Comment a-t-il pu *oublier* un projet qui l'occupe depuis vingt ans, et dont il vient tout récemment de s'entretenir fort au long avec Eurysthène? On peut supposer tout au plus que, dans le premier accès de fureur que lui inspire la vue de Thyeste, il ait dit pour premier mot, qu'on l'immole, et qu'il soit sur-le-champ revenu à lui; mais un pareil *oubli* ne peut pas durer pendant quarante vers. Il fallait donc que toutes les menaces qu'il fait ne fussent d'abord que feintes, et n'eussent pour objet que de mieux abuser son frère sur la feinte réconciliation qui finit cette scène, et que le spectateur s'aperçût qu'Atrée trompe également, et quand il s'emporte, et quand il s'apaise. En effet, il feint de se rendre aux prières de Plysthène et de Théodamie, et de pardonner à Thyeste. Son but est de le rassurer, et de se ménager le temps et les moyens de déterminer Plysthène à l'égorger; mais ces moyens sont encore fort mal combinés. Dès le premier acte, il a exigé que Plysthène s'engageât par serment à servir sa vengeance. Le prince l'a juré, ne croyant pas qu'on lui demandât un meurtre au moment où on l'envoie combattre; et quand Atrée lui a dit qu'il fallait immoler Thyeste, il a répondu comme il le devait :

Je serai son vainqueur, et non son assassin.

A présent que Thyeste est sans défense entre les mains de son frère, Atrée doit croire moins que jamais que Plysthène, dont il connait le caractère généreux, soit capable d'une action si lâche. Cependant il la lui propose, et ce qui lui donne l'espérance de l'obtenir, est précisément ce qui devrait la lui ôter. Il a découvert que le jeune prince aime Théodamie, et s'il refuse d'égorger le père, Atrée le menacera d'égorger la fille : il semble croire ce moyen infaillible. Il n'était pourtant pas difficile de prévoir qu'entre ces deux partis, dont la suite nécessaire est de perdre Théodamie d'une manière ou d'une autre, un amant préférerait celui qui du moins lui épargne un crime atroce, un crime qui le rendrait pour jamais un objet d'horreur aux yeux de son amante. On peut croire qu'un homme capable de sacrifier tout à son amour (et Plysthène encore n'est pas cet homme-là) pourra commettre un crime qui peut lui assurer la possession de ce qu'il aime, mais non pas un crime qui lui en ôte à jamais l'espérance. Aussi Plysthène répond comme tout le monde s'y attend, et comme Atrée devait s'y attendre, que, quoi qu'il puisse arriver, il ne tuera pas le frère de son père et le père de Théodamie. S'il est vrai que la tragédie soit fondée sur la connaissance du cœur humain, on peut juger, d'après ces observations d'une vérité incontestable, si l'auteur d'*Atrée* a suivi dans cette pièce la marche de la nature, si les combinaisons de son principal personnage ne sont pas des atrocités mal conçues, si ce ne sont pas là des fautes telles qu'on n'en trouve jamais dans Racine ni dans aucune des belles tragédies de Voltaire : tout ce troisième acte porte donc à faux, et tout ce qui est faux est toujours froid.

A ces conceptions maladroites se joint quelquefois le ridicule dans l'exécution. Plysthène rappelle au féroce Atrée les sermens qui ont scellé

sa réconciliation avec son frère. Voici la réponse qu'il reçoit :

Sans vouloir dégager un serment par un autre,
Veux-tu que tous les deux nous remplissions le nôtre ?
Et tu verras bientôt, si j'explique le mien,
Que ce dernier serment ajoute encore au tien.
J'ai juré par les dieux, j'ai juré par Plysthène,
Que ce jour qui nous luit mettrait fin à ma haine.
Fais couler tout le sang que j'exige de toi;
Ta main de mes sermens aura rempli la foi.

Se serait-on attendu à trouver dans une tragédie les *subtilités* et *la direction d'intention* qui nous ont tant fait rire dans *les Provinciales* aux dépens d'Escobar, et qui depuis ont conservé le nom d'escobarderies ? Grâces à Crébillon, Melpomène a parlé le jargon scolastique. Quelle misérable ressource et quel puéril artifice ! Et l'on nous dira que ce mélange de petites finesses comiques et d'horreurs repoussantes est *ce qu'il y a de plus beau sur la scène!* Et tandis qu'on a mille fois recherché dans Voltaire avec un acharnement infatigable, ou des fautes imaginaires, ou des fautes infiniment plus excusables, jamais qui que ce soit n'a relevé cet assemblage de ridicule et de monstruosité fait pour dégrader l'art de Sophocle ! On a observé à cet égard, pendant près d'un siècle, un silence de convention, et l'on a cru parvenir ainsi à faire illusion à la postérité ! Le moment est venu de lui déférer, et ce long scandale, et ce lâche silence. Autant les motifs de cette tolérance honteuse sont aujourd'hui reconnus et avérés, autant il est certain qu'on ne peut en supposer aucun autre que l'amour de la vérité dans celui qui est obligé de la dire ; et s'il est encore des hommes de parti à qui elle peut déplaire, il ne leur reste qu'une ressource, c'est de combattre l'évidence.

Plysthène a bien raison de répondre :

Ah ! Seigneur, puis-je voir votre cœur aujourd'hui
Descendre à des détours si peu dignes de lui !

Ils sont surtout bien indignes de la scène tragique; mais Plysthène pouvait lui dire : Vous n'êtes pas même dans le cas de recourir à l'équivoque, et vous n'avez pas eu l'attention de vous en ménager les moyens. Voici vos propres paroles :

Je veux bien oublier une sanglante injure.
Thyeste, sur ma foi, que ton cœur se rassure.
De mon inimitié ne crains point les retours :
Ce jour même en verra finir le triste cours.
J'en jure par les dieux, j'en jure par Plysthène;
C'est le sceau d'une paix qui doit finir ma haine.
Ses soins et ma pitié te répondront de moi.

Cela est positif; et quand on a dit qu'on *veut bien oublier l'injure*, quand on parle de sa *pitié*, certes, cela ne peut vouloir dire en aucun sens qu'on fera périr le père par la main du fils. Il n'y a point là d'équivoque possible, et cette petitesse méprisable est de plus un mensonge et une contradiction.

Atrée, ne pouvant réussir dans son premier dessein, en conçoit un autre non moins horrible, et qui conduit au dénoûment que la Fable lui fournissait, c'est d'égorger Plysthène et de faire boire son sang à Thyeste. Pour en venir à ce dénoûment, il faut de toute nécessité tromper une seconde fois Thyeste, et lui inspirer, s'il est possible, une entière confiance ; c'est ce qui amène cette seconde réconciliation qui a été généralement blâmée, même par les plus ardens panégyristes de Crébillon et de son *Atrée*. Cette critique était dans la bouche de tout le monde, lors de

la nouveauté de la pièce; cette répétition du même moyen était, suivant l'avis général, ce qui la faisait languir. L'auteur seul ne se rendit pas sur cet article : on le voit par sa préface, où il se défend là-dessus de toute sa force. J'avoue que je suis entièrement de son avis, non que ce ressort me paraisse devoir être d'un grand effet, mais, dans son plan donné, il ne pouvait en employer un meilleur; et c'est par d'autres raisons que l'action de sa pièce est si languissante pendant les trois derniers actes. Cette deuxième réconciliation est à mes yeux ce qu'il y a de mieux dans le rôle d'Atrée, ce qui établit le mieux cette réunion de la fourbe la plus profonde et de la scélératesse la plus noire, réunion qui forme son caractère; c'est ce qu'il y a de mieux combiné pour tromper Thyeste: enfin, c'est la seule partie de l'ouvrage où il y ait de l'art et de l'invention : le reste n'est guère que de la mythologie chargée de déclamations, et mêlée d'un plat épisode d'amour.

Atrée imagine de découvrir tout à Thyeste, de lui révéler le secret de la naissance de Plysthène, de lui rendre son fils. Il feint qu'Eurysthène, touché de pitié pour ce malheureux enfant condamné à périr avec sa mère, l'a dérobé autrefois au glaive. Il feint qu'abusé par Eurysthène, il a élevé ce jeune homme substitué à son propre fils que la mort avait enlevé; il avoue que son dessein était de se servir de lui pour assassiner Thyeste; mais il ajoute qu'alors il ne le connaissait pas pour ce qu'il était, et qu'Eurysthène, confident de son projet, a été saisi d'horreur, et lui a déclaré la vérité; qu'alors il n'a pu résister à la compassion que lui inspirait la déplorable destinée du père et du fils; que lui-même a eu horreur des forfaits qu'il méditait; qu'il n'a pas trouvé de voie plus sûre, pour convaincre pleinement son frère de son retour vers lui, que de lui confesser tout ce qui s'était passé dans son cœur; de remettre Plysthène dans les bras de Thyeste; enfin, pour sceller cette paix d'une manière plus auguste, il propose de la jurer sur la coupe de leurs pères; serment qui, pour les enfans de Tantale, est aussi inviolable que le Styx pour les dieux, et qui expose le parjure à une punition inévitable. Il est sûr que, si quelque chose peut en imposer à Thyeste, malgré tout ce qui s'est passé, c'est ce récit si artificieusement mêlé de vérité et de mensonge, cet aveu que fait Atrée de sa propre perfidie, et qui est vraiment un coup de maître en fait d'hypocrisie et de noirceur. Thyeste, charmé de retrouver un fils, prête une entière croyance à son frère, et consent volontiers à la cérémonie de la coupe. Mais Plysthène, qui a vu Atrée de plus près et qui le connaît mieux, ne se fie pas à ces apparences imposantes : il poursuit la résolution qu'il avait déjà prise, de faire partir en secret Thyeste et Théodamie sur un vaisseau dont il dispose, et de s'embarquer avec eux. A peine les deux frères sont-ils sortis ensemble, qu'il dit à Thessandre, son confident, qu'il a chargé de tous les apprêts du départ :

Dès ce moment au port précipite tes pas;
Que le vaisseau surtout ne s'en écarte pas.
De mille affreux soupçons j'ai peine à me défendre.

Ce mouvement est très-beau et très-juste; et lorsque Thessandre, dans l'acte suivant, lui parle, pour le rassurer, des caresses dont Atrée accable son frère, des préparatifs de ce festin religieux, des sermens que fait Atrée, il répond :

Et moi, je ne vois rien dont le mien ne frémisse.
De quelque crime affreux cette fête est complice,
C'est assez qu'un tyran la consacre *en ces lieux*,
Et nous sommes perdus, s'il invoque les dieux.

Ce dernier vers est de la plus grande force de pensée; mais celui-ci,

De quelque crime affreux cette fête est complice,

a le mérite d'une expression poétique bien rare dans Crébillon

On sait comme la pièce finit: tout s'exécute au gré d'Atrée. Instruit des mesures que Plysthène a prises, il les prévient aisément, le fait arrêter et l'envoie à la mort. On présente la coupe pleine de son sang au malheureux Thyeste, qui, près de la porter à ses lèvres, s'écrie :

C'est du sang !....

ATRÉE.

Méconnais-tu ce sang ?

THYESTE.

Je reconnais mon frère.

Ce vers effroyable est traduit de Sénèque. Thyeste se tue, et le dernier vers du rôle d'Atrée,

Je jouis enfin du fruit de mes forfaits,

termine dignement la pièce.

Maintenant, rendons-nous compte de l'impression qu'elle doit naturellement faire, et voyons si elle remplit le but de la tragédie. De quoi s'agit-il durant ces trois actes, et que présentent-ils au spectateur ? Atrée méditant, avec tout le sang-froid de la sécurité, quel moyen il choisira de préférence pour exercer la vengeance la plus affreuse qu'il soit possible sur Thyeste, qui est entre ses mains sans aucune espèce de défense. Mais qui ne voit qu'une semblable situation ne peut jamais être théâtrale ? Permis au prétendu aristarque que j'ai déjà cité de nous dire avec un ton magistral, plus facile à prendre qu'à justifier : « Cette tragédie est un chef-» d'œuvre, et de la plus grande manière : c'est un *Rembrant* dans l'école » de Melpomène ». Ces grands mots, cette dénomination de *Rembrant*, peuvent en imposer aux sots. Je n'irai point chercher *Rembrant* pour savoir si *Atrée* est une bonne tragédie ; je n'invoquerai que le bon sens, et c'est au nom du bon sens que je proposerai ce dilemme fort simple : la vengeance d'Atrée, prête à tomber sur Thyeste, est le seul objet qui puisse m'occuper dans cette pièce; il faut donc que je puisse m'intéresser à cette vengeance, ou à celui sur qui elle doit s'exercer : il n'y a pas de milieu ; car encore faut-il bien que je puisse m'intéresser à quelque chose ou à quelqu'un. Est-ce à la vengeance d'Atrée ? Mais cela est impossible ; il a reçu un sanglant outrage, il est vrai, mais il y a vingt ans ; mais que peut me faire cette vieille injure ? Mais que m'importe qu'on lui ait enlevé, il y a vingt ans, cette Erope qu'il a tuée ? A coup sûr son ressentiment n'est pas de l'amour; c'est de la rage : et comment puis-je la partager ou l'excuser ? Celui qui en est l'objet ne peut que me faire compassion dès qu'il paraît ; il est si dénué et si misérable, que celui qui le poursuit ne peut être à mes yeux qu'une bête féroce altérée de sang. Il y a plus ; cette vengeance, si elle était incertaine ou combattue, pourrait du moins exciter ma curiosité; je pourrais être curieux de savoir si Thyeste échappera ou n'échappera pas à l'ennemi qui veut sa perte. Mais là-dessus je suis satisfait dès le second acte ; il est au pouvoir d'Atrée, rien ne peut l'en tirer, et je connais assez Atrée pour être bien sûr qu'il n'épargnera pas sa victime. Il n'est donc plus question que de savoir quelle espèce de mal il lui fera, quel genre de supplice il imaginera ; enfin, de quelle manière il fera mourir celui que dès le second acte je regarde déjà comme mort. Et c'est là ce que vous offrez aux hommes rassemblés, pendant trois actes ! Voilà ce dont vous voulez qu'ils s'occupent ! C'est ainsi que vous croyez les attacher et les émouvoir ! Et vous croirez couvrir ce défaut de ressorts dramatiques, ce manque absolu de mouvement et d'action, par un long

et monotone développement, le plus souvent déclamatoire; des sentimens d'un monstre qui me débite, le plus souvent en vers très-mauvais, toute la morale des enfers! Non, heureusement ce n'est pas ainsi qu'on mène le cœur humain, et il n'y a rien pour lui dans la vengeance d'Atrée.

— Mais la vengeance n'est-elle donc pas une passion tragique? — Oui sans doute, et l'une des plus tragiques. Mais comment? Quand elle prend sa source dans quelqu'un des sentimens où la nature se reconnaît, dans l'indignation d'un grand cœur qui repousse l'injustice ou l'affront, dans l'humanité souffrante qui repousse l'oppression, dans l'amour outragé qui dispute, qui venge, qui punit une maîtresse: c'est ainsi que les maîtres de l'art nous l'ont montrée. Voyez dans *le Cid*, après que nous avons vu l'insolent Gormas insulter la vieillesse de don Diègue, voyez si nous ne sommes pas tous de son parti quand il crie vengeance à son fils. Nous en sommes tellement, que si Rodrigue, dont l'amour nous intéresse, balançait à le sacrifier à la vengeance de son père, on ne lui pardonnerait pas. Voyez dans *Alzire*, quand Zamore, écrasé par la tyrannie de Gusman qui lui a ravi le trône et son amante, poignarde un tyran, un ravisseur, un rival, est-il quelqu'un qui ne plaigne et qui n'excuse l'amour, le malheur et le désespoir? Voilà comme la vengeance est dramatique; c'est quand elle est prompte, subite, violente, commandée par la passion qui l'excuse, bravant le danger qui l'ennoblit; c'est alors que tous les spectateurs l'adoptent, l'embrassent, la justifient; c'est là qu'elle frappe de grands coups et produit de grands mouvemens. La tragédie ne doit point ressembler à une nuit d'hiver, tout à la fois noire et froide: c'est une nuit brûlante, une nuit d'orage, où l'éclair doit briller sans cesse à travers les nuages ténébreux que la foudre doit déchirer avec de longs éclats. Si Zamore s'écrie dans les fers:

> Vengeance, arme nos mains; qu'il meure, et c'est assez;
> Qu'il meure.... Mais hélas! plus malheureux que brave
> Nous parlons de punir, et nous sommes esclaves.

N'entendez-vous pas tous les cœurs ennemis de la tyrannie et amis de l'opprimé lui répondre par le même cri? Ne le suivent-ils pas tous dans son entreprise désespérée? La terreur, la pitié, tout ce cortége de la tragédie n'est-il pas avec lui? Mais s'il me faut fixer les yeux pendant trois actes sur l'immobilité glaciale d'une action stagnante comme les marais du Cocyte et noire comme ses eaux, puis-je éprouver autre chose que du dégoût et de l'ennui (1)? Mais la vengeance d'Atrée n'est pas hors de la nature: il y a eu des hommes qui l'ont nourrie dans le cœur aussi long-temps, et qui l'ont assouvie par de semblables barbaries. — Soit. Mais si tout ce qui est dramatique doit être dans la nature, s'ensuit-il que tout ce qui est dans la nature soit dramatique? Ne faut-il pas que l'art choisisse ses modèles? Ou s'il peut quelquefois en employer de pareils, ne faut-il pas alors que l'intérêt se porte d'un côté, tandis que l'horreur se

(1) Une saillie peut quelquefois exprimer la vérité tout aussi bien que des raisonnemens. J'étais à une représentation d'*Atrée* à côté d'un homme qui ne paraissait pas avoir beaucoup d'habitude du spectacle, et qui n'était venu ce jour-là que sur la réputation de l'auteur d'*Atrée*. Je m'aperçus de son impatience dès le troisième acte; mais au monologue du cinquième, lorsqu'Atrée dit:

> Oui, je voudrais pouvoir, au gré de ma fureur,
> Le porter tout sanglant jusqu'au fond de ton cœur....

mon homme, las de le voir délibérer si long-temps sur ce qu'il ferait de Plysthène, avança la tête vers le théâtre, et dit à demi-voix, mais de manière à être entendu de ses voisins: *Eh! fais-en ce que tu voudras. Mange-le tout cru, si tu veux, pourvu que je ne sois pas de ton festin*: et il s'en alla.

montre de l'autre ? Et qu'y a-t-il dans *Atrée* qui puisse établir cet intérêt ? C'est la deuxième partie de mon dilemme : elle n'est pas plus favorable à Crébillon que la première.

Si l'injure avait été récente; si les amours d'Erope et de Thyeste avaient pu nous intéresser ; si les remords de l'un et la tendresse de l'autre avaient pu trouver accès dans nos cœurs; si Thyeste, en même temps qu'il est en danger, avait des ressources; si, caché long-temps à son frère, et découvert enfin, il pouvait lutter contre ses ressentimens; si Atrée, ne pouvant se venger à force ouverte, finissait par recourir à la dissimulation et à la fourbe, alors la pièce pourrait devenir théâtrale, malgré l'inconvénient irrémédiable d'un dénoûment qui n'est qu'horrible, et qui étale à nos yeux le triomphe du crime. C'était en partie ce que la connaissance de l'art avait montré à Voltaire quand il entreprit *les Pélopides*, et ce que l'extrême faiblesse d'un talent octogénaire ne pouvait plus exécuter. Mais dans Crébillon le rôle de Thyeste est absolument passif, et nous avons vu, par plus d'un exemple, que des rôles de cette nature ne pouvaient jamais fonder l'intérêt d'une tragédie, puisqu'il ne peut exister sans des passions, du mouvement et de l'action. Rien de tout cela dans Thyeste : entièrement abattu par le malheur, c'est un proscrit tremblant sous le glaive, et incertain seulement de quel côté on le frappera. Il n'est d'ailleurs connu du spectateur que par une mauvaise action, et il n'en témoigne aucun repentir. Quant à ce qu'il peut entreprendre, son rôle est encore nul à cet égard. Au quatrième acte, et avant la deuxième réconciliation, lorsque, se voyant observé de toutes parts, il ne doute plus de la trahison d'Atrée, Théodamie vient supplier Plysthène de hâter leur fuite; elle lui dit que Thyeste furieux erre dans le palais d'Atrée,

Tout prêt à lui plonger un poignard dans le sein.

Mais de la manière dont il s'est montré, et dans la situation où il est, épié et entouré par les satellites d'un tyran aussi vigilant qu'Atrée, on sent trop que cette prétendue fureur n'est que dans le récit de Théodamie : on n'en voit aucune trace lorsqu'il paraît dans la scène suivante entre Plysthène et sa fille. S'il avait pu ou voulu tenter un coup de désespoir, c'est là qu'il pouvait en parler. Il n'en dit pas un mot; il ne parle que de sa tendresse pour Plysthène et de leurs périls communs. Il se contente de dire :

Je l'avoue : *à mon tour*, je me suis cru perdu.
Prince, j'allais tenter....

Et comme l'auteur a senti l'embarras de lui faire dire ce qu'il *allait tenter*, Plysthène l'interrompt à ce mot pour lui dire :

Calmez le soin qui vous dévore.
Vous n'êtes point perdu, puisque je vis encore.

Mais Plysthène, quoi qu'il en dise, n'est pas en état d'entreprendre plus que lui : il a dit dans le premier acte qu'il ne pouvait disposer d'un seul vaisseau. Atrée a eu soin de faire partir tous les amis de ce prince ; il a dit au troisième acte :

Tout ce que ce palais rassemble autour de moi
Sont autant de sujets dévoués à leur roi.

Il se trouve pourtant, au cinquième, que Plysthène, on ne sait comment, croit avoir un vaisseau à sa disposition. Mais il est arrêté sur-le-champ ; et d'ailleurs le simple projet d'une pareille fuite n'est pas plus dramatique que les moyens n'en sont probables. Ainsi tout est inactif dans la pièce, et la seule infortune de Thyeste ne peut inspirer qu'une compassion mêlée de quelque mépris pour un personnage si vulgaire, et ne supplée

point l'intérêt, qui ne peut naître que de l'action, que des incidens qui la varient, que des alternatives de la crainte et de l'espérance.

Il reste l'amour épisodique de Plysthène et de Théodamie, amour qui est né depuis quelques jours, dont à peine on s'aperçoit, qui semble n'être là que pour remplir quelques scènes de fadeurs romanesques, disparates, choquantes dans un sujet tel que celui d'*Atrée*, et ce qui, dans la pièce, n'est qu'une faute de plus, ne peut pas en faire l'intérêt.

Ceux qui ont voulu justifier le rôle d'Atrée et le dénoûment de l'ouvrage ont dit que., s'il n'avait pas réussi, c'est parce qu'Atrée avait paru trop cruel, et le dénoûment trop horrible, et que tout cela est *trop fort* pour notre faiblesse. Point du tout. Cléopâtre est encore plus cruelle qu'Atrée, car elle égorge un des ses fils et veut empoisonner l'autre, quoique tous deux ne lui aient jamais fait aucun mal : cela est encore plus *fort* (puisqu'il est question de *force*) que l'action d'Atrée qui tue son neveu, et qui réduit un frère qui l'a cruellement offensé à se tuer de désespoir. Pourquoi donc le dénoûment de *Rodogune* est-il si théâtral, et que celui d'*Atrée* l'est si peu? C'est que dans l'un l'horreur est tragique, et que dans l'autre elle ne l'est pas. Elle est tragique dans *Rodogune*, parce qu'il y a suspension, terreur et pitié : il y a suspension, puisque le spectateur est incertain si l'exécrable projet de Cléopâtre réussira, et si Antiochus, après ce qu'il vient d'apprendre du meurtre de son frère, prendra le breuvage empoisonné. Il y a terreur, parce qu'il est sur le point de boire le poison quand sa mère l'a goûté, et qu'il était perdu, si heureusement le poison n'agissait assez tôt sur Cléopâtre pour trahir sa méchanceté. Il y a pitié, parce que jusque-là l'intérêt s'est réuni sur les deux frères, dont la rivalité même n'a pu détruire l'amitié vertueuse, et qui sont aussi chers aux spectateurs que leur mère leur est odieuse. Enfin, l'horreur s'arrête où elle doit s'arrêter, puisque le crime n'est que médité, qu'il est puni, et qu'Antiochus est sauvé. Ainsi toutes les conditions que l'art exige sont remplies : le sont-elles dans le cinquième acte d'*Atrée?* Aucune suspension, car on sait que Plysthène est tué : on voit que Thyeste se confie à son frère. Tout est prévu long-temps d'avance, et l'on ne peut rien attendre que le plaisir que peut avoir Atrée à voir les douleurs de son frère ; et ce n'est là ni de la terreur ni de la pitié ; il n'en résulte qu'un mouvement d'aversion et de dégoût, tel qu'on le ressent à tout spectacle qui n'est qu'horrible. Concluons que Voltaire avait raison quand il a dit, en marquant les deux grands défauts d'*Atrée :* « Cette fureur de vengeance » au bout de vingt ans est nécessairement de la plus grande froideur..... » Un homme qui jure, à la première scène, qu'il se vengera, et qui exé- » cute son projet à la dernière, sans aucun obstacle, ne peut jamais faire » aucun effet. Il n'y a ni intrigue ni péripétie, rien qui vous tienne en » suspens, rien qui vous surprenne, rien qui vous émeuve ». Ces paroles sont pleines de sens, et l'analyse que j'ai faite n'en est que le commentaire.

Il ajoute : « Le style est digne de cette conduite ; la plupart des vers » sont obscurs et ne sont pas français ». Rien n'est plus vrai, et le seul tort qu'ait ici le critique, c'est de ne pas ajouter qu'il y en a de fort beaux. Commençons donc par rendre cette justice; je l'ai déjà rendue à la scène de la reconnaissance et à quelques vers que j'ai rapportés. Le rôle d'Atrée a aussi quelques endroits d'une singulière vigueur de pensée et d'expression. En voici un fort connu, dont Voltaire s'est moqué : je dois me défier beaucoup de mon avis quand il est contraire au sien; mais j'avoue que ces vers d'*Atrée* ne m'ont jamais paru que dignes d'éloge, et je les ai toujours vu applaudir :

Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux.

Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance ;
Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.

Je puis me tromper ; mais il me semble qu'il n'y a rien dans ces vers qui ne soit conforme à l'idée que nous nous formons des dieux de la Fable, tels qu'Homère nous les a peints. Ils sont tous implacables et avides de vengeance, depuis Jupiter jusqu'à Vénus. Atrée, qui en descendait, s'explique donc convenablement, et ce premier vers,

Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux ;

respire une ivresse de vengeance, une sorte d'orgueil féroce qui annonce bien le caractère d'Atrée.

Mais le morceau qui a le plus de mérite poétique, c'est le songe de Thyeste. A la vérité, ce n'est qu'un hors-d'œuvre inutile à la pièce ; mais il est d'un coloris sombre et terrible, qui appartient à la tragédie.

Près de ces noirs détours que la rive infernale
Forme à replis divers dans cette île fatale,
J'ai cru long-temps errer parmi des cris affreux
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.
Bien plus, j'ai cru la voir s'avancer jusqu'à moi,
Mais dans un *appareil* qui me glaçait d'effroi.
« Quoi ! tu peux t'arrêter dans ce séjour funeste !
» Suis-moi, m'a-t-elle dit, infortuné Thyeste ».
Le spectre, à la lueur d'un pâle et noir flambeau,
A ces mots m'a traîné jusque sur son tombeau.
J'ai frémi d'y trouver le redoutable Atrée,
Le geste menaçant et la vue égarée,
Plus terrible pour moi, dans ces cruels momens,
Que le tombeau, le spectre et ses gémissemens.
J'ai cru voir le barbare entouré des Furies ;
Un glaive encor fumant armait ses mains impies ;
Et sans être attendri de *ses* cris douloureux,
Il semblait dans son sang plonger un malheureux.
Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,
De ses lambeaux sanglans à mes yeux s'est voilée.
Alors j'ai fait pour fuir des efforts impuissans,
L'horreur a suspendu l'usage de mes sens.
A mille affreux objets l'âme entière livrée.
Ma frayeur m'a jeté sans force aux pieds d'Atrée.
Le cruel, d'une main, semblait m'ouvrir le flanc,
Et de l'autre, à longs traits, m'abreuver de mon sang.
Le flambeau s'est éteint, l'ombre a *percé* la terre,
Et le songe a fini par un coup de tonnerre.

Il y a bien encore quelques fautes ; il était impossible à Crébillon d'écrire un morceau entier où il n'y en eût pas ; mais elles sont peu de chose, et les beautés prédominent. L'harmonie imitative est sensible dans ces quatre vers :

J'ai cru long temps errer parmi des cris affreux
Que des mânes plaintifs poussaient jusques aux cieux.
Parmi ces tristes voix, sur ce rivage sombre,
J'ai cru d'Érope en pleurs entendre gémir l'ombre.

Ces deux autres,

Érope, à cet aspect, plaintive et désolée,
De ses lambeaux sanglans à mes yeux s'est voilée,

offrent une image du plus grand effet, et le dernier termine très-heureusement tout ce tableau, qui est d'une touche mâle et vigoureuse.

Mais le style en général est vicieux de toutes les manières possibles. Si nous en croyons le journaliste qui a cru répondre à Voltaire, *Atrée, à une cinquantaine de vers près, est sur le ton que demande la tragédie*. Il ajoute : « Et quelle est la pièce, *même de Racine*, où il ne se trouve pas de mauvais vers ? Il suffit que *le plus grand nombre soit reconnu bon*, pour qu'on » dise qu'un drame est bien écrit ». Le principe est vrai ; mais il faut avoir perdu toute pudeur pour nommer Racine à côté de Crébillon, et surtout à propos de style, et pour nous faire entendre que *le plus grand nombre des vers d'Atrée est reconnu bon*. Il est de la plus exacte vérité qu'il n'y en a pas cent cinquante que voulût conserver un homme qui saurait écrire : tout le reste pèche plus ou moins par la pensée, par l'expression, par l'obscurité, par la dureté, par l'impropriété des termes, par le vice des constructions, mais principalement par un amas de chevilles, par une foule innombrable de vers oiseux, de mots parasites qui, revenant sans cesse, suffiraient seuls pour rendre la lecture de cette pièce, comme de toutes les autres, rebutante pour quiconque a un peu d'oreille et de goût. Je citerai quelques exemples de chaque espèce de fautes, et je puis assurer que, si l'on voulait, le livre à la main, les remarquer toutes, on ne finirait pas.

Commençons par les fautes de sens. On aperçoit de temps en temps, dans le rôle d'Atrée, une sorte de contradiction bien étrange : tantôt il parle de sa vengeance comme de la chose la plus légitime ; il s'en fait un honneur et un devoir; tantôt comme d'un crime où il se complaît, et par lequel il voudrait surpasser celui de Thyeste. Un bon écrivain aurait songé à se concilier avec lui-même; cette inconséquence dans le caractère comme dans le dialogue est d'un déclamateur qui s'exprime au hasard, et qui oublie dans une page ce qu'il a écrit dans une autre.

Après l'indigne affront que m'a fait son amour,
Je serai sans honneur tant qu'il verra le jour.

. . . .

Un ennemi qui peut pardonner une offense,
Ou manque de courage, ou manque de puissance.

. . . .

Mon cœur, qui sans pitié lui déclare la guerre,
Ne cherche à le punir qu'au défaut du tonnerre.

Et même au cinquième acte, tout près de consommer les horreurs qu'il a méditées, il dit encore :

Il faut un terme au crime, et non à la vengeance.

Ou ce vers n'a pas de sens, ou il signifie qu'Atrée ne regarde pas la vengeance comme un *crime*, puisqu'il veut que le *crime* ait des bornes, et que la vengeance n'en ait pas. Cependant il a dit, en parlant de Thyeste et de Plysthène :

Si je ne m'en vengeais par des *forfaits* plus grands ;

et la même idée est répétée en vingt endroits. Cette inconséquence, plus ou moins fréquente dans tous les rôles de Crébillon, n'est pas moins marquée dans celui de Plysthène que dans celui d'Atrée ; qu'on en juge par ces vers voisins les uns des autres dans une scène très-courte, lorsqu'il s'occupe de l'évasion de Thyeste et de sa fille.

O devoir dans mon cœur trop long-temps respecté,
Laisse un moment l'amour agir en liberté !
Les rigoureuses lois qu'impose la nature
Ne sont plus que des droits dont la vertu murmure.
Secrets persécuteurs des cœurs nés vertueux,
Remords, qu'exigez-vous d'un amant malheureux ?

Cherchez du sens dans ces six vers qui se suivent. Il veut d'abord que *le devoir laisse agir l'amour*, et ce devoir ne peut être autre chose que les *rigoureuses lois qu'impose la nature;* et voilà que ces *lois ne sont plus que des droits dont la vertu murmure* : comment *la vertu* peut-elle *murmurer d'un devoir ?* Et depuis quand *les remords* sont-ils *les persécuteurs des cœurs vertueux ?* On a toujours cru qu'ils étaient la punition des cœurs coupables. Il dit au même endroit, en parlant de Théodamie :

> C'est pour la dérober au coup qui la menace,
> Que je n'écoute plus qu'*une coupable audace.*

et quelques vers après la *coupable audace*, il dit :

> Courons, pour la sauver, où *mon honneur* m'appelle,

et tout de suite après :

> Mais où la rencontrer ? Eh quoi ! les justes dieux
> M'ont-ils déjà puni d'*un projet odieux ?*

en sorte que le *projet* de sauver Thyeste et Théodamie est tout à la fois une *coupable audace*, un *honneur*, et un *projet odieux*.

Il continue :

> Allons, ne laissons point, dans l'ardeur qui m'anime,
> Un cœur comme le mien réfléchir sur *un crime* ;

et quatre vers après, sans qu'il ait rien dit qui annonce aucun changement dans ses pensées, aucun retour sur lui-même :

> *Ce n'est point un forfait; c'est imiter les dieux*,
> Que de remplir son cœur du soin des malheureux.

Ainsi ce *crime*, sur lequel il ne voulait pas même réfléchir, au bout de quatre vers, *n'est plus un forfait*, c'est une *imitation des dieux;* et dans tous ces vers il s'agit de la même chose ! Je demande à tout homme de bonne foi si la raison peut supporter ou pardonner cet amas d'idées incohérentes, ce chaos de contradictions, et si l'on peut choquer plus ouvertement le premier principe du style, celui de savoir du moins ce qu'on veut dire. D'où naît tout cet inextricable embarras dans les discours de Plysthène ? de ce que le désir de sauver Thyeste et Théodamie lui paraît contraire à l'obéissance filiale, puisqu'il se croit encore fils d'Atrée. Mais était-il donc si difficile de se dire que cette obéissance a ses bornes naturelles, et que sauver son oncle des fureurs de son père, non-seulement ce n'est pas commettre *un crime* ni former un *projet odieux* (expression qui, dans la bouche de Plysthène, est un contre-sens inconcevable), mais même que c'est prévenir un véritable crime et l'épargner à son père ?

Atrée dit au premier acte :

> Enfin mon cœur se plaît dans cette inimitié,
> Et s'il a *des vertus*, ce n'est pas *la pitié.*

Passons l'expression hasardée ; mais qu'on entende que la *pitié* est une *vertu;* si elle n'en est pas une, elle peut du moins être la source d'actions vertueuses. Mais si Atrée ne connaît pas la *pitié* (et là-dessus on l'en croit aisément), pourquoi dit-il au troisième acte :

> Lâche et vaine *pitié*, que ton murmure cesse....
> Abandonne mon cœur....

Est-ce que la *pitié* peut habiter un moment dans un cœur tel qu'on a vu celui d'Atrée ? Cette apostrophe n'est qu'une déclamation. Ailleurs, en parlant du projet de faire boire à Thyeste le sang de son fils, il dit :

> *Un dessein si funeste,*
> *S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*

Cette expression vague *de dessein si funeste* n'est là qu'une étrange cheville ; mais comment ce dessein ne serait-il pas *digne d'Atrée*, qui croit ressembler aux dieux par l'amour de la vengeance? C'est encore un contre-sens.

Il y en a bien d'autres; mais les barbarismes de phrases, les solécismes et les termes impropres sont encore plus nombreux.

> A peine mon amour égalait ma *fureur* ;
> Jamais amant trahi ne l'*a plus signalée*.

Cela signifie en français, *jamais amant trahi n'a plus signalé ma fureur.* Atrée veut dire, et la construction demandait : *jamais amant trahi n'a plus signalé la sienne.*

> *Mais en vain mon amour brûlait de nouveaux feux.*

On *brûle des feux de l'amour ;* mais qui jamais a dit *mon amour brûle d'un feu ?*

> Il *n'en* attend pas moins *de* sa valeur suprême
> *Que ce qu'en* vit Elis, Rhodes, cette île même.

Il *n'en* attend pas moins *de* sa valeur : ce sont deux régimes au lieu d'un. Le premier est vicieux ; il fallait absolument : Il *n'attend pas moins de sa valeur.* Et cet hémistiche *que ce qu'en vit*, quelle horrible dureté!

> Si j'ai pu quelque temps te déguiser mon nom,
> Le soin de me venger *en fut seul la raison.*

Cette phrase n'est pas correcte. On ne dit point *la raison de faire quelque chose :* on dirait bien le soin de me venger *fut mon seul motif, ma seule pensée.*

> Puis-je mieux me venger de ce sang odieux
> *Que d'armer* contre lui son forfait et les dieux ?

Puis-je mieux me venger que d'armer n'est pas une construction plus française : il fallait *qu'en armant.*

> Croirais-tu que du roi la haine sanguinaire
> A voulu me forcer d'assassiner son frère?
> Que, pour *mieux m'obliger* à lui percer le flanc,
> De sa fille, *au refus*, il doit verser le sang ?

Au refus, pour dire *sur mon refus*, n'est pas français.

> Mais *n'en attendez rien* à mon devoir *contraire.*

N'attendez rien contraire est barbare : il faut *n'attendez rien de contraire.*

> Il m'est plus cher qu'à vous : *sans me donner la mort*,
> Le roi ne sera point l'arbitre de son sort.

L'auteur veut dire : *A moins qu'il ne me donne la mort, il ne sera point l'arbitre de son sort.* La tournure qu'il emploie le dit mal, et n'est pas correcte.

> Instruit de vos bontés pour un sang malheureux,
> Je n'en trahirai pas l'exemple généreux.

Je ne trahirai point l'exemple de vos bontés! Quelle phrase! Celle-ci est encore pire :

> Et ne m'exposez pas à *l'horreur légitime*
> *D'avoir*, sans fruit pour vous, osé tenter un crime.

L'horreur légitime d'avoir tenté!

> Sa beauté, tout enfin, jusqu'à son malheur même,
> *N'offre en elle qu'un front* digne du diadème.

Tout n'offre en elle qu'un front! Quel style! Souvent le mauvais goût est

poussé jusqu'à l'excès du ridicule : tel est cet endroit où Plysthène parle du naufrage de Théodamie :

Déplorable jouet des vents et de l'orage,
Qui, *même en l'y poussant, l'enviaient au rivage.*

Je ne crois pas que le bel-esprit italien ait produit un *concetto* aussi bizarre que *les vents et l'orage qui envient* une femme *au rivage*. Ce même Plysthène, dont le langage est toujours très-extraordinaire, tombe ailleurs dans un autre excès : ce n'est plus celui du rafinement, c'est celui de la simplicité. A propos de sa Théodamie qu'Atrée veut faire périr :

Non, cruels, ce n'est point pour la voir expirer
Que du plus tendre amour je me sens *inspirer.*

Vraiment je le crois bien, ce n'est guère *pour cela* qu'on aime une femme; c'est là ce qu'on appelle du style niais. Alcimédon veut apprendre au roi qu'il ne faut pas chercher dans Athènes Thyeste qui n'y est plus; qu'un vaisseau en a apporté la nouvelle. Voici comme il s'exprime en arrivant :

Vous tenteriez, Seigneur, un inutile effort;
Je le sais d'un vaisseau qui vient d'entrer au port.
On ne sait s'il a pris la route de Mycènes;
Mais depuis près d'un mois il n'est plus dans Athènes.

Assurément, Atrée doit croire qu'il parle du *vaisseau;* point du tout : c'est de Thyeste, qu'il n'a pas même nommé. Et cette expression, *je le sais d'un vaisseau!* L'auteur n'est pas plus heureux quand il veut employer les figures.

Avec l'éclat du jour je vois enfin renaître
L'espoir et la douceur de me venger d'un traître.

Que fait là *l'éclat du jour?* Cela pourrait tout au plus se dire si la nuit avait suspendu une vengeance qui doit avoir lieu au point du jour; mais il n'en est pas question. *L'espoir* qu'il a *de se venger* ne tient nullement à cet *éclat du jour.* Il ne s'agit que de presser le départ d'une flotte; cette phrase n'a donc point de sens. Les deux vers suivans ne valent pas mieux.

Les vents, qu'un dieu contraire enchaînait loin de nous,
Semblent *avec les flots* exciter mon courroux.

Sont-ce *les vents* qui, de concert *avec les flots, excitent son courroux,* ou qui *excitent son courroux* en même temps qu'ils *excitent les flots?* Dans l'un et l'autre cas, quel rapport entre *son courroux* et *les flots?* Ces rapprochemens forcés sont-ils le langage de la nature? Veut-on des phrases louches, obscures, entortillées, qui ne disent rien moins que ce qu'elles devraient dire? Elles sont sans nombre. Atrée dit à Plysthène :

Voyons si cet amour *qui t'a fait me trahir*
Servira maintenant à me faire obéir.
Tu n'auras pas en vain aimé Théodamie :
Venge-moi dès ce jour, ou c'est fait de sa vie.

Qui t'a fait me trahir n'est pas plus français que tout ce que nous avons vu. Mais remarquez qu'au lieu de dire : *Tu n'auras pas impunément aimé Théodamie, c'est fait de sa vie, si tu ne m'obéis pas,* il dit : *Tu n'auras pas aimé Théodamie en vain;* ce qui fait un sens tout opposé, car il ne s'exprimerait pas autrement s'il avait à lui dire : *Tu ne l'auras pas aimée en vain; je te la donne pour épouse.* Plysthène répond :

Ah! mon choix est tout fait *dans ce moment funeste;*
C'est mon sang qu'il vous faut, non le sang de Thyeste.

La réponse d'Atrée est presque inintelligible.

Quand l'amour de mon fils semble avoir fait le sien,
Il ne m'importe plus de son sang ou du tien.

Pour entendre le premier vers, il faut deviner qu'il doit être construit ainsi :

Quand l'amour semble de mon fils avoir fait le sien, etc.

Il était indispensable de séparer ces mots, *l'amour de mon fils*, qui ont l'air d'être régis l'un par l'autre, et ne présentent ainsi aucun sens.

Quant à ce que j'ai dit de la multitude des chevilles, un seul exemple suffira pour en donner une idée. *En ces lieux* est une phrase bien commune, et qui, par conséquent, ne doit être employée que quand elle est nécessaire. Si on la revoit à tout moment au bout des vers, ce ne peut être que pour les remplir. Jamais poëte apparemment n'en eut plus besoin que Crébillon.

Oui, je veux que ce fruit d'un amour odieux
Signale quelque jour ma fureur *en ces lieux*....
Je ne suis en effet descendu *dans ces lieux*....
Et nous n'avons d'appui que *de* vous *en ces lieux*....
Quel déplaisir secret vous chasse *de ces lieux*....
Cachez-nous au tyran qui règne *dans ces lieux*....
Je tremble à chaque pas que je fais *en ces lieux*....
Sans appui, sans secours, sans suite *dans ces lieux*....
J'en crains plus du tyran qui règne *dans ces lieux*...
Il doit être déjà de retour *en ces lieux*....
M'accorder un vaisseau pour sortir *de ces lieux*....
Gardes, faites venir l'étranger *en ces lieux*....
Et votre voix, Seigneur, a rempli *tous ces lieux*....
S'il n'est mort lorsqu'enfin je reverrai *ces lieux*....
Faut-il le voir périr *dans ces funestes lieux*...
Que faisiez-vous, cher prince, et *dans ces mêmes lieux*....
Cherchez-vous à périr *dans ces funestes lieux*....
C'est assez qu'un tyran la consacre *en ces lieux*....
Qu'on cherche la princesse ; allez, et qu'*en ces lieux*....
Barbare, peux-tu bien m'épargner *en des lieux*....
Consolez-vous, ma fille, *et de ces lieux*, etc.,

Ce retour si fréquent du même mot est d'une monotonie que la rime rend encore plus importune ; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'il est presque partout inutile, et quelquefois à contre-sens. Rien ne marque plus de faiblesse dans le style, et plus de stérilité.

Rhadamiste est, sans aucune comparaison, la meilleure de toutes les pièces de Crébillon, ou plutôt c'est la seule vraiment belle ; c'est réellement son seul titre de gloire, le seul qui puisse être avoué par la postérité. Il ne manque à cette tragédie, pour être au premier rang, que d'être écrite comme elle est conçue, et d'avoir un autre premier acte ; mais, telle qu'elle est, il ne faut qu'un ouvrage de ce mérite pour donner à son auteur une place très-honorable parmi les poëtes tragiques.

On a dit que le sujet était emprunté d'un roman du dernier siècle, intitulé *Bérénice*, aujourd'hui presque inconnu, et même devenu extrêmement rare. Mais Crébillon n'en a guère tiré que le fond historique, qu'il pouvait trouver de même dans Tacite ; le meurtre de Mithridate, père de Zénobie, tué par Rhadamiste, meurtre qui n'est en lui-même qu'un des attentats vulgaires de l'ambition, et celui de Zénobie poignardée par son époux, l'un de ces crimes d'une passion forcenée, de ces coups de désespoir qui sont d'une espèce bien plus rare, plus extraordinaire et plus propre à la tragédie. Crébillon aperçut tout ce qu'il en pouvait tirer ;

c'est de là qu'il dut concevoir la première idée du caractère de Rhadamiste. L'histoire et le roman ne lui ont fourni que son avant-scène; son plan est à lui, et le plan est beau, malgré les fautes qu'on y peut relever.

La conduite de la pièce est bien entendue, à l'exposition près, qui est extrêmement embrouillée. On sait ce qu'en disait l'abbé de Chaulieu : *La pièce serait très-claire, n'était l'exposition.* J'ai ouï dire à des gens d'esprit que c'était prendre une peine assez inutile, que de soigner l'exposition, attendu que la plupart des spectateurs ne l'écoutent pas, et que ceux qui l'écoutent prennent pour bon tout ce que veut l'auteur, pourvu qu'ensuite il en résulte de l'effet. Je ne serais pas étonné qu'aujourd'hui plus d'un écrivain prît au sérieux cette plaisanterie, qui n'est au fond qu'une critique de l'inattention et de la légèreté qu'on nous a de tout temps reprochée, et qu'il est assez naturel de porter au spectacle encore plus qu'ailleurs. Il est fort possible, surtout dans un temps de satiété, que bien des gens, pressés de leur plaisir, ne se rendent attentifs qu'au moment où ils l'attendent, et qu'ils regardent la nécessité d'écouter une exposition comme une épreuve et un sacrifice qu'on peut s'épargner. Mais, à quelque point qu'on soit devenu avare du temps à force d'en perdre, heureusement cette disposition n'est pas encore celle du plus grand nombre; et si elle existait, ce serait aux yeux d'un vrai poëte un motif de plus pour redoubler d'efforts dès les premières scènes, et pour triompher de cette indifférence inattentive, au moins par l'intérêt de style, triomphe difficile à la vérité, et qui n'est fait que pour le grand écrivain.

Malgré tout l'embarras que Crébillon a laissé dans les détails du premier acte, on sait du moins que cette même Zénobie, que, depuis long-temps, tout le monde croit morte, a trouvé, après diverses aventures, un asile à la cour de Pharasmane, roi d'Ibérie, et son beau-père; qu'elle a voulu y rester inconnue; que Pharasmane veut l'épouser sans la connaître (supposition, il faut l'avouer, qui sent un peu trop le roman); que son fils Arsame est son rival, et aimé de Zénobie, qui lui cache un amour qu'elle croit devoir combattre, quoiqu'elle puisse se croire libre par la mort de Rhadamiste, que Pharasmane, dit-on, a fait périr par la main des Arméniens, après s'être servi de la sienne pour immoler le roi d'Arménie, Mithridate; et quand Rhadamiste paraît à l'ouverture du deuxième acte, la curiosité est déjà vivement excitée. Il est, comme Zénobie, inconnu dans cette cour; il a été élevé dans celle d'Arménie.

> Le roi (*dit-il*) ne m'a point vu *dès* ma plus tendre enfance,
> Et la nature en lui ne parle point assez
> Pour rappeler des traits dès long-temps effacés.

Des soldats romains l'ont arraché mourant des mains d'un peuple furieux; il s'est, depuis ce temps, attaché à Corbulon leur général; il ne s'est fait connaître qu'à lui; et, apprenant que Pharasmane est prêt à envahir l'Arménie, qui se trouve sans roi, il s'est fait nommer ambassadeur de Rome auprès de lui, dans le dessein de s'opposer à ses projets ambitieux. Il faut convenir encore que cette nouvelle supposition tient plus des fictions romanesques que de la vraisemblance historique. Il n'était nullement dans les mœurs de Rome de donner à un étranger le caractère d'ambassadeur, et l'on n'en connaît point d'exemple jusqu'au temps de la décadence de l'empire. Crébillon a justifié, autant qu'il le pouvait, cette démarche très-extraordinaire, en faisant dire à Rhadamiste que la politique romaine veut armer ses ressentimens contre Pharasmane.

> Dans ses desseins toujours *à mon père contraire.* (1)

(1) Consonnance dure.

Rome de tous ses droits m'a fait dépositaire,
Sûre, pour établir son pouvoir et le mien,
Contre un roi qu'elle craint (1) *que je n'oublîrai rien.*

. . . .

Par un don de César je suis roi d'Arménie,
Parce qu'il veut par moi (2) détruire l'Ibérie.
Les fureurs de mon père ont assez éclaté
Pour que Rome entre nous ne craigne aucun traité.
Tels sont les hauts projets *dont sa grandeur se pique.*
Des Romains si vantés telle est la politique;
C'est ainsi qu'en perdant le père par le fils,
Rome devient fatale à tous ses ennemis.

Les deux derniers vers sont vrais; mais ce qu'il vient de dire, que César l'avait fait roi d'Arménie, avertit qu'il n'en fallait pas davantage pour mettre aux mains le père et fils. Ce moyen était en effet bien plus conforme à la politique des Romains, comme à la dignité de l'empire, que l'ambassade toujours hasardeuse du fils de Pharasmane auprès de son père. Encore une fois, ces moyens ont un air de roman; mais les situations qu'ils produisent ont la couleur tragique, et les caractères marqués avec force et contrastés avec art servent à les rendre plus frappantes. La rigueur inflexible et jalouse de Pharasmane fait éclater davantage la fidélité vertueuse que lui conserve son fils Arsame, lorsqu'il se refuse à toutes les propositions séduisantes que lui fait Rhadamiste pour l'attirer au parti des Romains, et que tout l'amour qu'il a pour Zénobie et tout ce qu'il peut craindre d'un rival aussi cruel que l'est son père ne peut ébranler son attachement à ses devoirs de sujet et de fils. D'un autre côté, cette même rigueur de Pharasmane, toujours tyran pour ses enfans, et tyran même dans son amour pour Zénobie, excuse suffisamment la démarche que se permet Arsame, qui s'adresse à l'ambassadeur de Rome pour remettre Zénobie sous la protection des Romains, et la dérober aux poursuites du roi d'Ibérie. La jalousie forcenée de Rhadamiste, la violence de son caractère, ses fureurs, qui ne respectent pas le sang le plus cher et le plus sacré, rendent plus intéressante la vertu courageuse de Zénobie, qui ne balance pas un moment à se remettre entre les mains d'un époux si formidable, et qui ose le faire arbitre de son sort après avoir osé lui avouer qu'elle a été sensible aux vertus et à l'amour d'Arsame. Toutes ces conceptions sont justes, nobles et dramatiques.

Déterminé à combattre l'injustice partout où je la rencontre, je ne puis m'empêcher de relever un jugement bien singulier dans un homme qui avait autant d'esprit que Dufresny, sur ce rôle de Rhadamiste, admiré de tous les connaisseurs, et qui est sans contredit ce que l'auteur a produit de plus beau. On trouve dans les œuvres de ce comique ingénieux une critique du chef-d'œuvre de Crébillon, où il regarde comme démontré que *le caractère de Rhadamiste n'est point propre au théâtre, parce qu'il est bizarrement composé de grands remords et de grands crimes.* Voilà une étrange contre-vérité. D'abord, ce composé de grands remords et de grands crimes n'est point du tout *bizarre;* il est dans la nature, et de plus, il est éminemment dans la nature théâtrale. Cette lourde méprise de Dufresny, et l'arrêt que l'Académie prononça dans le temps du *Cid*, que l'amour de Chimène péchait contre les bienséances du théâtre, prouvent combien il faut de temps pour établir la vraie théorie des arts de l'ima-

(1) Inversion forcée et vers dur.

(2) Prosaïsme et dureté.

gination, et combien des hommes, d'ailleurs éclairés et sans passion, sont encore exposés à s'y méprendre.

Quelle attente n'excite pas en nous la première vue d'un homme qui a été capable de plonger un poignard dans le sein d'une femme adorée plutôt que de la laisser au pouvoir d'un rival! Et cette attente, il la remplit dès qu'il paraît. A l'ouverture d'un second acte, il effraie par ses fureurs, et intéresse par ses remords : le tableau qu'il trace lui-même de l'action terrible et furieuse qu'il a commise montre en même temps tout ce qui peut l'excuser, et inspire plus de pitié que d'horreur.

Tu sais tout ce qu'a fait cette main criminelle.
Tu vis comme aux autels un peuple mutiné
Me ravit le bonheur qui m'était destiné,
Et malgré les périls qui menaçaient ma vie,
Tu sais comme à leur yeux j'enlevai Zénobie.
Inutiles efforts ! je fuyais vainement.
Peins-toi mon désespoir dans ce fatal moment.
Je voulus m'immoler ; mais Zénobie en larmes,
Arrosant de ses pleurs mes parricides armes,
Vingt fois, pour me fléchir, embrassant mes genoux,
Me dit ce que l'amour inspire de plus doux.
Hiéron, quel objet pour mon âme éperdue !
Jamais rien de si beau ne s'offrit à ma vue.
Tant d'attraits cependant, loin d'attendrir mon cœur,
Ne firent qu'augmenter ma jalouse fureur.
Quoi ! dis-je en frémissant, la mort que je m'apprête
Va donc à Tiridate assurer sa conquête !

Ce n'est point là un scélérat froidement atroce : c'est un homme en qui tous les sentimens sont extrêmes, qui aime avec fureur, dont la passion est une espèce de fièvre ardente qui lui ôte la raison; enfin que le péril affreux où il se trouve, toutes les circonstances qui l'accompagnent, toutes les noires pensées qui doivent l'assaillir, ont jeté dans un égarement qui nous fait regarder comme involontaire tout ce qu'il a pu alors attenter. L'état où il a été depuis ce jour, les larmes amères qu'il verse, les regrets qu'il traîne partout avec lui; en un mot, tout ce qui précède son récit nous a déjà disposés à le plaindre. Ses premières paroles nous le font connaître tout entier :

Hiéron, plût aux dieux que la main ennemie
Qui me ravit le sceptre eût terminé ma vie!
Mais le ciel m'a laissé pour prix de ma fureur,
Des jours qu'il a tissus de tristesse et d'horreur.
Loin de faire éclater ton zèle et ta joie,
Pour un roi malheureux que le sort te renvoie,
Ne me regarde plus que comme un furieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux,
Qu'a proscrit dès long-temps la vengeance céleste ;
De crimes, de remords, assemblage funeste,
Indigne de la vie et de ton amitié,
Objet digne d'horreur, mais digne de pitié ;
Traître envers la nature, envers l'amour perfide,
Usurpateur, ingrat, parjure, parricide.
Sans les remords affreux qui déchirent mon cœur,
Hiéron j'oublirais qu'il est un ciel vengeur.

Plus un coupable s'accuse, plus il obtient de compassion et d'indulgence. Ce n'est pas que les grandes passions justifient les grands crimes, et ceux qui ont prétendu tirer ce résultat de la morale du théâtre l'ont évidemment calomniée; car les hommes rassemblés ne supporteraient

nulle part l'apologie du crime (1). Si les passions violentes qui le font commettre sont théâtrales en ce qu'elles nous arrachent de la pitié, elles sont instructives en nous faisant voir jusqu'où elles peuvent conduire ceux qui s'y abandonnent; et s'il est de la justice naturelle de plaindre celui qu'elles ont égaré et qui se reproche ses fautes, et de n'avoir que de l'horreur pour la perversité tranquille et réfléchie, il est de notre raison de considérer avec effroi que les faiblesses du cœur et l'impétuosité du caractère peuvent quelquefois mener au même résultat que la méchanceté et la scélératesse, et ne laisser entre l'homme passionné et le méchant, entre le coupable et le pervers, d'autre différence que le remords.

Hiéron demande à Rhadamiste quels sont ses desseins; et ce qu'il veut faire à la cour de Pharasmane. Sa réponse, à quelques vers près, est d'une beauté remarquable.

Dans l'état où je suis me connais-je moi-même?
Mon cœur, *de soins divers sans cesse combattu* (2)
Ennemi du forfait, sans aimer la vertu,
D'un amour malheureux déplorable victime,
S'abandonne aux remords sans renoncer au crime.
Je cède au repentir mais sans en profiter (3),
Et je ne me connais (4) que pour me détester.
Dans ce cruel séjour sais-je ce qui m'entraîne?
Si c'est le désespoir, ou l'amour, ou la haine?
J'ai perdu Zénobie; après ce coup affreux,
Peux-tu me demander encor ce que je veux?
Désespéré, proscrit, abhorrant la lumière,
Je voudrais me venger de la nature entière.
Je ne sais quel poison se répand dans mon cœur,
Mais jusqu'à mes remords, tout y devient fureur.

S'il y a quelques fautes dans les premiers vers, ces six derniers en rachèteraient de bien plus grandes. Je n'en connais point de plus profondément sentis, de plus fortement exprimés, qui aient plus de cette beauté tragique que l'on sent beaucoup mieux que l'on ne peut l'expliquer. Je ne sais si c'est là ce que Dufresny appelait de la *bizarrerie;* mais il y a ici autant de vérité que d'énergie. Pour saisir mieux l'un et l'autre, il faut entendre le reste du morceau.

Je viens ici chercher l'auteur de ma misère,
Et la nature en vain me dit que c'est mon père.
Mais c'est peut-être ici que le ciel irrité
Veut se justifier de trop d'impunité.
C'est ici que m'attend le trait inévitable
Suspendu trop long-temps sur ma tête coupable:
Et plût aux dieux cruels que ce trait suspendu
Ne fût pas en effet plus long-temps attendu!

Qu'on se souvienne que Rhadamiste a trempé ses mains dans le sang d'une femme qu'il idolâtrait et qu'il idolâtre encore; qu'il l'a perdue au moment où il allait la posséder, et l'a perdue par un emportement bar-

---

(1) Qu'on n'oppose point à ce principe les exemples journaliers et sans nombre qu'a donnés la révolution française, où le crime était, non pas justifié, mais consacré dans de nombreuses assemblées, et au théâtre, et partout ailleurs. D'abord, cette exception a été et devait être unique, comme je l'ai fait voir en plus d'un endroit. De plus, l'applaudissement donné à un crime en principe l'était toujours par ses auteurs ou ses complices, et la crainte faisait taire tous les autres.

(2) Vers trop faible pour la situation: des *soins!*

(3) Répétition du vers précédent.

(4) Il a dit plus haut, *me connais-je moi-même.* Il y a ici une contradiction au moins apparente; elle est plus dans les mots que dans les idées.

bare; qu'auparavant il avait fait périr le père de sa maîtresse, après avoir promis de l'épargner, et qu'il n'avait pu lui pardonner d'avoir voulu lui ôter Zénobie pour la donner à un autre; que la première cause de tous ses malheurs a été la perfide ambition de Pharasmane, qui avait pris les armes contre son frère, contre ce même Mithridate qui avait élevé son fils et lui avait promis Zénobie. Toutes ses infortunes lui viennent donc de ce qui devait lui être le plus cher, et, ce qui est encore pis, de lui-même. Il a cherché à mourir; mais, percé de coups, il a été secouru par un guerrier généreux, par Corbulon, qui l'a rendu à la vie. Est-il étonnant que cet homme bouillant, emporté, implacable, long-temps tourmenté par la fortune et par son propre cœur, par le souvenir de crimes qu'il ne peut réparer, et d'injures dont il voudrait se venger, soit livré sans cesse à des transports douloureux, ou à cette fureur sombre, à cette rage aveugle qui ne sait où se prendre, et veut se prendre à tout? Dans cette situation, tout ce qui se passe au fond de son cœur est un orage continuel, toutes ses pensées sont funestes; tous ses désirs sont des vengeances, tous ses cris sont des menaces, et tout s'explique par ces deux vers si simples, mais sublimes de vérité;

> J'ai perdu Zénobie : après ce coup affreux,
> Peux-tu me demander encor ce que je veux ?

Ce qu'il veut :

> Il voudrait se venger de la nature entière.

Son âme, qui est malade et ulcérée, mais qui n'est ni flétrie, ni perverse, est susceptible de remords :

> Mais jusques au remords, tout y devient fureur.

On sent qu'il dit vrai lorsqu'en parlant de son repentir, il ne renonce pas au crime; on sent que si l'occasion de se venger se présente à lui, il peut le commettre encore. Que ne promet pas un semblable personnage, annoncé ici dès la première scène? De quoi ne sera-t-il pas capable? Lui-même désire que la justice céleste le prévienne : il se résigne au châtiment. Nous savons qu'il va revoir Zénobie, et que son père est son rival. Il a dit :

> Et la nature en vain me dit que c'est mon père;

et ce vers qui fait frémir, cette expression d'une rage concentrée ne peut se pardonner qu'à l'état épouvantable où nous le voyons, à ce qu'il a souffert, à l'horreur qu'il a de lui-même. Certes, ce n'est pas là un rôle *bizarre;* il ne ressemble, il est vrai, à rien de ce que l'on connaissait au théâtre; mais il ressemble à la nature, telle que le génie la conçoit dans ce qu'elle a de plus effrayant, de plus malheureux, et quand nous aurons vu tout ce qu'il produit, il faudra dire, en rendant au poëte un hommage légitime : Cet ouvrage est le seul monument qui doive consacrer son nom; mais (à commencer du second acte) qu'il est beau! qu'il est vigoureux! qu'il est neuf! qu'il est tragique!

La scène du second acte entre Pharasmane et Rhadamiste est noble, animée, imposante : l'entrevue de ces deux personnages nous attache déjà fortement, et tient tout ce que leur caractère annonçait. Celui du roi d'Ibérie est tracé, il est vrai, sur Mithridate; il a la même haine pour les Romains, ce même orgueil indomptable, cette même dureté jalouse qui le fait redouter de ses fils; mais, selon Voltaire lui-même, qui n'est pas porté à flatter Crébillon, le rôle de Pharasmane, s'il n'est pas aussi bien écrit, est plus fier et plus tragique. J'ajouterai que ce rôle étincelle de traits sublimes, particulièrement dans cette scène, et que la diction, moins incorrecte qu'ailleurs, souvent joint l'énergie des figures à celle des pensées, et ne laisse alors rien à désirer pour l'élégance.

Ce peuple triomphant n'a point vu mes images,
A la suite d'un char, en butte à ses outrages.
La honte que sur lui répandent mes exploits
D'un airain orgueilleux a bien vengé les rois.

Les rois vengés d'un airain orgueilleux sont d'une bien belle poésie, et je ne crois pas que Racine lui-même eût pu mieux dire. Il semble que Crébillon ait voulu ici lutter contre ces beaux vers de Mithridate :

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenait après son char un vain peuple occupé,
Et gravant en airain ses frêles avantages,
De mes états conquis enchaînait les images, etc.

Si l'on veut comparer ces deux morceaux, peut-être trouvera-t-on dans celui de Racine un plus grand éclat d'expression : il n'y a rien de plus brillant que ce contraste ingénieux, cette idée éclatante, des *frêles avantages gravés en airain ;* rien de plus heureusement figuré que ce peuple qui *enchaîne les images des états conquis :* pour tout dire, en un mot, c'est la langue de Racine. Mais ces rois *vengés d'un airain orgueilleux* semblent d'un coloris plus mâle, peut-être parce que l'indignation a plus de force que le mépris. Les vers suivans sont d'une touche entièrement originale :

Est-ce la guerre enfin que Néron me déclare ?
Qu'il ne s'y trompe point : la pompe de ces lieux,
Vous le voyez assez, n'éblouit point les yeux.
Jusques aux courtisans qui me rendent hommage,
Mon palais, tout ici n'a qu'un faste sauvage.
La nature marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.
Son sein tout hérissé n'offre au désir de l'homme
Rien qui puisse tenter l'avarice de Rome.

Ces vers sont un chef-d'œuvre d'énergie, et cette belle scène ne pouvait pas être mieux terminée que par ces deux vers :

Retournez, dès ce jour, apprendre à Corbulon
Comme on reçoit ici les ordres de Néron.

Mais ce qui me paraît le plus admirable dans cette même scène, c'est le moment où Rhadamiste, entendant Pharasmane réclamer le droit de succession au trône d'Arménie après son frère et son fils, s'écrie impétueusement :

Quoi ! vous, Seigneur, qui seul causâtes leur ruine !
Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on assassine ?

Avec quel plaisir nous voyons Rhadamiste, qui s'est caché jusque-là sous l'extérieur et le langage d'un ambassadeur, paraître tout à coup sous ses propres traits ! Comme la nature est peinte ici ! Comme elle arrache violemment le masque qui la couvre, et pour cela, deux vers ont suffi à l'art du poëte. C'est-là sans doute le premier mérite dramatique.

Au troisième acte, les personnages continuent d'être en situation et en contraste. Celui que j'ai déjà indiqué entre Arsame et Rhadamiste est principalement développé dans l'entrevue des deux frères. A peine Arsame a-t-il fait entendre qu'il a besoin de secours contre les cruautés de Pharasmane et qu'il sollicite une grâce, que le fougueux Rhadamiste, qui déjà croit avoir un complice, s'empresse de lui dire.

Quels que soient vos desseins, vous pouvez sans effroi,
Sûr d'un appui sacré, vous confier à moi.
Plus indigné que vous contre un barbare père,
Je sens, à son nom seul, redoubler ma colère.
Touché de vos vertus, et tout entier à vous,

Sans savoir vos malheurs, je les partage tous.
Vous calmeriez bientôt la douleur qui vous presse,
Si vous saviez pour vous jusqu'où je m'intéresse.
Parlez, prince : faut-il contre un père inhumain
Armer avec éclat tout l'empire romain ?
Soyez sûr qu'avec vous mon cœur d'intelligence
Ne respire aujourd'hui qu'une même vengeance.
S'il ne faut qu'attirer Corbulon dans ces lieux,
Quels que soient vos projets, j'ose attester les dieux
Que nous aurons bientôt satisfait votre envie,
Fallût-il pour vous seul conquérir l'Arménie.

ARSAME.

Que me proposez-vous ? Quels conseils ! ah ! Seigneur,
Que vous pénétrez mal dans le fond de mon cœur !
Qui ? moi ! que, trahissant mon père et ma patrie,
J'attire les Romains au sein de l'Ibérie !
Ah ! si jusqu'à ce point il faut trahir ma foi,
Que Rome en ce moment n'attende rien de moi.
Je n'en exige rien, dès qu'il faut par un crime
Acheter un bienfait que j'ai cru légitime ;
Et je vois bien, Seigneur, qu'il me faut aujourd'hui
Pour des infortunés chercher un autre appui.
Je croyais, ébloui de ses titres suprêmes,
Rome utile aux mortels autant que les dieux mêmes ;
Et, pour en obtenir un secours généreux,
J'ai cru qu'il suffisait que l'on fût malheureux.
J'ose le croire encore, etc.

Ce langage, qui est d'une noblesse intéressante, sans morgue, sans amertume, est celui qui devait caractériser la vertu douce et l'âme pure et sensible d'Arsame. Sa conduite y est conforme en tout : il ne veut que soustraire une femme infortunée à la violence odieuse que Pharasmane veut exercer contre elle ; et, quoique lui-même en soit amoureux, il consent à s'en priver pour lui assurer la protection des Romains. Rhadamiste y souscrit volontiers ; mais il fait encore de nouvelles tentatives sur la fidélité d'Arsame ; et ce qui commence à les justifier assez, c'est qu'elles semblent l'effet de la tendresse fraternelle, sentiment qui répand un nouvel intérêt sur cette scène, et qui, nous faisant voir que Rhadamiste n'est point insensible aux impressions de la nature, prépare la conduite que nous lui verrons tenir avec son père à la fin du cinquième acte. Il exhorte donc Arsame à ne point se séparer de ce qu'il aime.

Daignez me confier, et son sort et le vôtre ;
Dans un asile sûr suivez-moi l'un et l'autre.
Sensible à ses malheurs, je ne puis sans effroi
Abandonner Arsame aux fureurs de son roi.
Prince, vous dédaignez un conseil qui vous blesse ;
Mais si vous connaissiez celui qui vous en presse....

L'incorruptible Arsame l'interrompt, et lui annonce que cette étrangère va venir le trouver, qu'elle a quelque secret à lui confier. On ne pouvait amener plus naturellement une scène dont la seule attente excite déjà un vif intérêt, et depuis le commencement du second acte jusqu'à la fin de la pièce, les situations, la conduite, les caractères, l'entente des scènes, tout est dans les vrais principes, tout respire le génie du théâtre.

Voltaire fait ici une critique qui, si j'ose le dire, ne me paraît nullement fondée. Il cite ces deux vers que dit Rhadamiste à Hiéron dans la scène qui suit son entretien avec son frère :

D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas
Que mon père cruel brûle pour ses appas ?

Et là-dessus, il s'écrie : « Quoi il enlève une femme uniquement parce » que son père en est amoureux! D'ailleurs, comment ne voit-il pas qu'on » la reprendra aisément de ses mains? Quel ambassadeur a jamais *fait* une » telle folie! Rhadamiste peut-il heurter ainsi les premiers principes de » la raison? ».

D'abord, il ne faut pas juger la conduite d'un personnage sur deux vers isolés. Si Rhadamiste n'énonçait pas d'autres motifs, s'il ne pouvait pas en avoir d'autres, l'observation de Voltaire pourrait avoir quelque fondement; mais qu'on entende Rhadamiste et qu'on suive toute la pièce. On sentira, je crois, qu'il n'y a ici aucun reproche à faire au poëte. Rhadamiste dit en parlant d'Isménie (c'est le nom que Zénobie a pris) :

Elle peut servir à mes desseins;
Elle est d'un sang, dit-on, allié des Romains.
Pourrais-je refuser à mon malheureux frère
Un secours qui commence à me la rendre chère?
D'ailleurs, pour l'enlever, ne me suffit-il pas
Que mon père cruel brûle pour ses appas?

Qui ne voit que ces deux derniers vers ne sont que le mouvement d'une âme irritée, très-bien placés dans la bouche d'un homme tel que Rhadamiste, et que sa conduite est d'ailleurs conforme en tout à l'objet de son ambassade et aux vues qui doivent l'occuper? Pourquoi les Romains l'ont-ils envoyé? N'est-ce pas pour brouiller tout à la cour de Pharasmane, autant qu'il le pourra? Et dans cette vue, peut-il faire mieux que d'armer le père et le fils l'un contre l'autre? Peut-il y réussir mieux qu'en favorisant l'évasion d'Isménie? N'est-il pas très-vraisemblable que Pharasmane n'en sera que plus irrité contre Arsame? Et si quelque chose peut conduire le fils à des extrémités auxquelles il répugne, n'est-ce pas la violence où le père peut se porter? De plus, Isménie ne sera-t-elle pas une espèce d'ôtage entre les mains de Rhadamiste? Il le dit expressément :

C'est un garant pour moi.

La démarche qu'il fait n'est donc rien moins qu'une *folie*. Elle s'accorde à la fois, et avec sa politique, et avec ses passions. « Mais comment » ne voit-il pas qu'on la reprendra aisément de ses mains? » Pourquoi donc verrait-il cela si clairement? Sans doute il n'est pas en état de l'enlever à force ouverte; mais Isménie n'est point gardée; elle est libre; elle projette de s'échapper pendant la nuit avec une escorte de Romains. Est-il donc impossible qu'avant que sa fuite soit découverte, elle ait gagné assez d'avance pour atteindre les frontières du petit royaume d'Ibérie, et se trouver en sûreté? Il y a des exemples sans nombre de pareilles évasions, et même de beaucoup plus difficiles, heureusement exécutées. Je ne vois pas ce qu'on peut répondre à des raisons si plausibles; je les aurais proposées à Voltaire lui même, si j'avais eu à écrire cet ouvrage sous ses yeux; et j'ai osé plus d'une fois, de son vivant, combattre son opinion, soit de vive voix, soit par écrit, parce qu'à mes yeux aucune autorité, aucune considération, ne doit prescrire contre la vérité et la justice.

Nous voici arrivés à cette reconnaissance, l'une des plus belles, sans contredit, et peut-être la plus belle qu'il y ait au théâtre. Il suffit, pour l'apprécier, de se rappeler tout ce qui la précède, et dans quelle situation les deux époux paraissent l'un devant l'autre. L'exécution en est digne; car ce n'est pas au milieu d'une foule de vers d'un pathétique vrai, de l'expression la plus vive et la plus forte, qu'on peut faire attention à quelques vers négligés. La saine critique est inséparable de la sensibilité : l'une ne contredit jamais l'autre, et quand la critique condamne, c'est que la sensibilité n'est pas là pour la désarmer; mais comme elle domine dans cette scène! Rhadamiste s'étonne que son épouse puisse s'attendrir pour lui.

O de mon désespoir victime trop aimable,
Que tout ce que je vois rend votre époux coupable!
Quoi! vous versez des pleurs!

ZÉNOBIE.

Malheureuse! et comment
N'en répandrais-je pas dans ce fatal moment!
Ah! cruel! plût aux dieux que ta main ennemie
N'eût jamais attenté qu'aux jours de Zénobie!
Le cœur, à ton aspect, désarmé de courroux,
Je ferais mon bonheur de revoir mon époux,
Et l'amour, s'honorant de ta fureur jalouse,
Dans tes bras avec joie eût remis ton épouse.
Ne crois pas cependant que, pour toi sans pitié,
Je puisse te revoir avec inimitié.

Et, l'amour s'honorant de ta fureur jalouse, etc.

Que cette expression est belle! elle contient, sans le développer, un sentiment qui est au fond du cœur de toutes les femmes sensibles, et qui les dispose à pardonner tout ce qui n'a eu pour principe qu'un excès d'amour.

RHADAMISTE.

Quoi! loin de m'accabler, grands dieux! c'est Zénobie
Qui craint de me haïr et qui s'en justifie!
Ah! punis-moi plutôt: ta funeste bonté,
Même en me pardonnant, tient de ma cruauté.
N'épargne point mon sang, cher objet que j'adore;
Prive-moi du bonheur de te revoir encore.
Faut-il, pour t'en presser, embrasser tes genoux?
Songe au prix de quel sang je devins ton époux;
Jusques à mon amour, tout veut que je périsse.
Laisser le crime en paix, c'est s'en rendre complice.
Frappe; mais souviens-toi que, malgré ma fureur,
Tu ne sortis jamais un moment de mon cœur;
Que, si le repentir tenait lieu d'innocence,
Je n'exciterais plus ni haine ni vengeance;
Que, malgré le courroux qui te doit animer,
Ma plus grande fureur fut celle de t'aimer.

ZÉNOBIE.

Lève-toi, c'en est trop; puisque je te pardonne,
Que servent les regrets où ton cœur s'abandonne?
Va, ce n'est pas à nous que les dieux ont remis
Le pouvoir de punir de si chers ennemis.
Nomme-moi les climats où tu souhaites vivre,
Parle, dès ce moment je suis prête à te suivre;
Sûre que les remords qui saisissent ton cœur
Naissent de ta vertu plus que de ton malheur.
Heureuse si pour toi les soins de Zénobie
Pouvaient un jour servir d'exemple à l'Arménie,
La rendre, comme moi, soumise à ton pouvoir,
Et l'instruire du moins à suivre son devoir!

RHADAMISTE.

Juste ciel! se peut-il que des nœuds légitimes
Avec tant de vertus unissent tant de crimes!
Que l'hymen associe au sort d'un furieux
Ce que de plus parfait firent naître les dieux!
Quoi! tu peux me revoir sans que la mort d'un père,
Sans que mes cruautés, ni l'amour de mon frère,
Ce prince, cet amant si grand, si généreux,

Te fassent détester un époux malheureux?
Et je puis me flatter qu'insensible à sa flamme,
Tu dédaignes les vœux du vertueux Arsame?
Que dis-je? trop heureux que, pour moi, dans ce jour,
La devoir dans ton cœur me tienne lieu d'amour.

ZÉNOBIE.

Calme les vains soupçons dont ton âme est saisie,
Ou cache-m'en du moins l'indigne jalousie,
Et souviens-toi qu'un cœur qui peut te pardonner
Est un cœur que, sans crime, on ne peut soupçonner.

RHADAMISTE.

Pardonne, chère épouse, à mon amour funeste,
Pardonne des soupçons que tout mon cœur déteste:
Plus ton barbare époux est indigne de toi,
Moins tu dois t'offenser de son injuste effroi.
Rends-moi ton cœur, ta main, ma chère Zénobie,
Et daigne, dès ce jour, me suivre en Arménie.
César m'en a fait roi; viens me voir désormais,
A force de vertus, effacer mes forfaits.
Hiéron est ici: c'est un sujet fidèle;
Nous pouvons confier notre fuite à son zèle.
Aussitôt que la nuit aura voilé les cieux,
Sûre de me revoir, viens m'attendre en ces lieux.
Adieu: n'attendons pas qu'un ennemi barbare,
Quand le ciel nous rejoint, pour jamais nous sépare.
Dieux! qui me la rendez, pour combler mes souhaits,
Daignez me faire un cœur digne de vos bienfaits!

La chaleur continue de ce rôle de Rhadamiste, les reproches qu'il se fait, ses transports aux pieds de Zénobie, et la jalousie qu'il ne peut cacher au milieu de son ivresse, l'indulgente vertu de son épouse, l'attendrissement qu'elle lui montre, la dignité de ton et de sentiment qu'elle oppose à ses soupçons, tout concourt à placer cette scène au rang des plus belles et des plus théâtrales que nous connaissions. Tout cet ouvrage, et particulièrement le rôle de Rhadamiste, est pénétré de l'esprit de la tragédie.

Il se présente ici une observation importante. Remarquez que dans cette scène et dans les autres morceaux que j'ai cités où que je citerai comme les meilleurs, la diction n'est point au-dessous des sentimens et des idées, qu'elle n'offre que très-peu de fautes et des fautes très-légères. C'est une nouvelle preuve de cette vérité que j'ai déjà établie ailleurs et que tout sert à confirmer, qu'en général il existe un rapport naturel et presque infaillible entre la manière de penser et de sentir, et celle de s'exprimer; que l'une dépend beaucoup de l'autre, et qu'il est rare que cette dépendance n'ait pas un effet sensible. J'ai observé, après Voltaire, que tous les endroits où Corneille a le mieux pensé et le mieux senti sont aussi ceux où il a le mieux écrit. C'est donc à tort que l'on a voulu tant de fois faire du talent d'écrire une faculté distincte et séparée des autres, surtout dans les poëtes; que l'on a voulu nous faire croire que, dans les mauvaises pièces de Corneille ou dans les mauvais endroits de ses meilleures pièces, il ne manque qu'une versification plus soignée. A l'examen, cette assertion se trouverait fausse, et ceux qui l'on renouvelée à propos de Crébillon, ou se sont trompés de même, ou voulaient tromper. A les entendre, le style d'*Atrée*, d'*Electre*, de *Sémiramis*, de *Xercès*, de *Pyrrhus*, de *Catilina*, n'aurait besoin que de plus d'élégance; et ils ne songent pas que le style comprend les sentimens et les pensées, et que dans toutes ces pièces, comme dans celles où Corneille a été si inférieur à lui-même, les sentimens et les pensées ne valent pas mieux que les vers. Sans doute la diction est plus ou moins élégante, plus ou moins poétique, plus ou moins travaillée dans

tel ou tel écrivain; elle a dans chacun d'eux un différent caractère, et ce caractère même est relatif à celui de leur talent. Mais généralement, l'homme qui écrit mal a mal pensé; et ce qu'on voudrait faire passer pour un simple défaut de goût dans le style est un défaut dans l'esprit, est un manque de justesse, de netteté, de vérite, de force dans les idées et dans les sentimens. Pourquoi Racine est-il celui des modernes qui a le mieux fait des vers? Est-ce seulement parce qu'ils sont très bien tournés? C'est parce que toutes les idées sont justes et les sentimens vrais. Pourquoi Crébillon, dans les belles scènes de *Rhadamiste* et dans quelques morceaux d'*Electre*, a-t-il le même mérite, quoique avec beaucoup moins d'élégance? C'est qu'alors il a bien conçu, bien pensé, bien senti; et si dans ses autres ouvrages son style est continuellement mauvais, on ne peut pas dire qu'il y ait montré aucune autre espèce de talent. Celui qu'il avait reçu de la nature s'est arrêté à *Rhadamiste*, et n'a pas été au-delà: il a eu quelques éclairs dans *Idoménée* et dans *Atrée*, des momens lumineux dans *Electre*, et un beau jour dans *Rhadamiste*.

Rien, à mon gré, ne lui fait plus d'honneur que d'avoir soutenu son quatrième acte après le grand effet du troisième, et c'est dans le caractère de Rhadamiste et dans celui de Zénobie qu'il a trouvé ses ressources. La scène entre cette princesse et Arsame est un peu faible, il est vrai, et trop sur le ton élégiaque; mais l'auteur se relève bien dans la suivante, lorsque Rhadamiste, après cette reconnaissance si vive et si tendre, se laisse emporter à de nouveaux accès de jalousie en voyant Arsame avec Zénobie, et surtout en apprenant qu'elle lui a confié le secret de son sort:

Qui peut à son secret devenir infidèle,
Ne peut, quoiqu'il en soit, n'être point criminelle.
Je connais, il est vrai, toute votre vertu;
Mais mon cœur de soupçons n'est pas moins combattu.

ARSAME.

Quoi! la noire fureur de votre jalousie,
Seigneur, s'étend aussi *jusques à Zénobie* (1)?
Pouvez-vous offenser....

ZÉNOBIE.

Laissez agir, Seigneur,
Des soupçons, en effet, si dignes de son cœur.
Vous ne connaissez pas l'époux de Zénobie....

Elle lui rappelle avec toutes les bienséances convenables, tous les droits qu'elle avait d'écouter le choix de son cœur, et finit par un mouvement aussi noble qu'il était neuf au théâtre. Elle a dit qu'en se faisant connaître au prince, elle n'avait eu d'autre dessein que de le guérir d'un amour sans espérance; elle continue ainsi:

Mais, puisqu'à tes soupçons tu veux t'abandonner,
Connais donc tout ce cœur que tu peux soupçonner,
Je vais par un seul trait te le faire connaître,
Et de mon sort après je te laisse le maître.
Ton frère me fut cher, je ne puis le nier;
Je ne cherche pas même à m'en justifier.
Mais, malgré son amour, ce prince qui l'ignore,
Sans tes lâches soupçons, l'ignorerait encore.
(*A Arsame*).
Prince, après cet aveu, je ne vous dis plus rien.
Vous connaissez assez (2) un cœur comme le mien,

(1) *Jusques à Zé...* est une cacophonie très-désagréable. Il était très-facile de mettre *Jusque sur Zénobie*. Ce vers, si aisé à corriger, suffirait pour faire voir combien Crébillon avait l'oreille peu sensible à l'harmonie, et en était peu occupé.

(2) Autre preuve de l'incroyable inattention de l'auteur sur la langue et la diction.

Pour croire que sur lui l'amour ait quelque empire.
Mon époux est vivant, ainsi ma flamme expire.
Cessez donc d'écouter un amour odieux,
Et surtout gardez-vous de paraître à mes yeux.
(*A Rhadamiste.*)
Pour toi, dès que la nuit pourra me le permettre,
Dans tes mains, en ces lieux, je viendrai me remettre.
Je connais la fureur de tes soupçons jaloux,
Mais j'ai trop de vertu pour craindre mon époux.

Cette scène est comparable à celle de Pauline et de Sévère, pour cette dignité modeste que peut mettre une femme vertueuse dans l'aveu de sa sensibilité. J'avouerai que j'avais d'abord cru trouver un défaut de vérité dans ces mots :

Ainsi ma flamme expire.

En effet, il n'est pas vrai que l'amour *expire ainsi* au premier ordre de la vertu, et il semble qu'elle aurait dû dire seulement que désormais elle est rendue toute entière à son devoir. Mais en y réfléchissant, j'ai vu qu'après l'aveu qu'elle vient de faire devant Arsame et Rhadamiste, elle ne pouvait pas énoncer trop formellement tout ce qui pouvait ôter à l'un toute espérance, et à l'autre toute défiance; et que par conséquent elle peut aller un peu au-delà de l'exacte vérité, et parler de la victoire qu'avec le temps elle remportera sur elle-même, comme si elle était déjà remportée. Que de nuances à observer dans les convenances dramatiques! et combien il faut y réfléchir avant d'asseoir un jugement!

Le cinquième acte a essuyé des critiques, et même très-spécieuses. Arsame, arrêté à la fin du quatrième, par ordre de son père, pour avoir eu avec l'ambassadeur romain une conversation secrète qui doit en effet être suspecte à Pharasmane, est amené devant lui et traité comme un criminel. L'implacable roi des Ibères s'écrie dans son courroux :

Grands dieux! qui connaissez ma haine et mes desseins,
Ai-je pu mettre au jour un ami des Romains?

Il presse son fils de lui expliquer le motif de cet entretien, et Arsame, qui a les plus fortes raisons pour ne le pas révéler, semble convaincu par le silence qu'il s'obstine à garder sur ce mystère; ce qui forme encore une situation. L'on vient dire au roi que l'ambassadeur de Rome et celui d'Arménie enlèvent Isménie du palais, et que la garde est à leur poursuite. Pharasmane, furieux, veut sortir avec sa suite pour se faire justice de cette trahison, et le premier mouvement d'Arsame est de l'arrêter. Il frémit, ainsi que le spectateur, en songeant que le père va, selon toutes les apparences, faire périr son fils qu'il ne connaît pas.

Je ne vous quitte point, en dussé-je périr.
Eh bien! écoutez-moi, je vais tout découvrir.
Ce n'est pas un Romain que vous allez poursuivre :
Loin qu'à votre courroux sa naissance le livre,
Du plus illustre sang il a reçu le jour,
Et d'un sang respecté, même dans cette cour.
De vos propres regrets sa mort serait suivie;
Ce ravisseur, enfin, est l'époux d'Isménie....
C'est....

PHARASME *l'interrompt brusquement.*

Achève, imposteur; par de lâches détours
Crois-tu de ma fureur *interrompre le cours*?

Vous connaissez assez : dit tout le contraire de ce qu'il veut dire. Il fallait, *vous connaissez trop bien*. Le sens est si clair, qu'on ne prend pas garde au contre-sens qui est dans les termes.

ARSAME.

Ah ! permettez du moins, Seigneur, que je vous suive;
Je m'engage à vous rendre ici votre captive.

PHARASMANE.

Retire-toi, perfide, et ne réplique pas.
(*Aux gardes.*)
Mitrane, qu'on l'arrête. Et vous, suivez mes pas.

On à objecté, et cette remarque se présente d'elle-même, qu'Arsame devait lui dire : Arrêtez, c'est votre fils que vous allez frapper. Voltaire a insisté plus que personne sur cette critique qui, même chez lui, devient outrée. « Arsame, dit-il, voyant son frère Rhadamiste en péril, et pouvant le sauver d'un mot, ne révèle point à Pharasmane que Rhadamiste » est son fils. Il n'a qu'à parler pour prévenir un parricide, *nulle raison ne* » *le retient;* cependant il se tait. L'auteur le fait persister une scène entière dans un silence condamnable, uniquement pour ménager à la fin » une surprise qui devient puérile, parce qu'elle n'est nullement vraisemblable ».

Certainement l'objection est pressante, et n'est pas sans fondement : cependant examinons tout. Est-il bien vrai que *nulle raison ne retienne* Arsame ? Pharasmane a voulu autrefois la mort de ce fils, et croit même avoir réussi dans ce cruel dessein. Ce n'est donc pas un homme incapable de verser le sang de ses enfans; et surtout ce n'est pas dans le moment où Rhadamiste est si coupable envers lui, comme ami des Romains et comme ravisseur d'Isménie, que ce monarque sanguinaire et jaloux sera porté à l'épargner. Aussi Arsame dit-il un moment après :

Mais je devais parler : le nom de fils peut-être.....
Hélas ! que m'eût servi de le faire connaître ?
Loin que ce nom si doux eût fléchi le cruel,
Il n'eût fait que le rendre encor plus criminel.

C'est une preuve que l'auteur a senti l'objection, et que du moins il ne manquait pas tout-à-fait de réponse. Mais accordons que le premier mouvement de la nature eût dû être le plus fort, et qu'Arsame eût mieux fait de parler : tout considéré, je crois qu'il faudra convenir que c'est ici une de ces occasions où, de deux partis que peut prendre le poëte, il y en a un qui vaut mieux dans l'exactitude rigoureuse, et un autre qui, sans être dépourvu de raisons, vaut infiniment mieux pour l'effet; et dans ce cas, doit-on condamner absolument le poëte d'avoir préféré le dernier parti ? C'est ici que la sévérité de Voltaire me paraît aller jusqu'à l'injustice. Il n'est nullement vrai que la catastrophe de Rhadamiste ne soit *qu'une surprise puérile;* l'expérience atteste qu'elle produit la terreur et la pitié. Il n'y a personne qui ne frémisse lorsque Pharasmane reparaît tenant à la main l'épée qu'il a teinte du sang de son fils, lorsque, voyant avec surprise Arsame tomber évanoui d'horreur et de désespoir, il commence à s'interroger lui-même sur toutes les circonstances qu'il se rappelle et qui l'épouvantent (1), et principalement sur le peu de résistance qu'il a eprouvée de la part de ce Romain qui avait paru si redoutable pour tout autre.

Quand j'ai versé le sang de ce fier ennemi,
Tout le mien s'est ému ; j'ai tremblé, j'ai frémi.
Il m'a même paru que ce Romain terrible,
Devenu tout à coup à sa perte insensible,
Avare de mon sang quand je versais le sien,
Aux dépens de ses jours s'est abstenu du mien.

(1) C'est ici que se trouvent ces deux vers qu'on a cités avec raison comme sublimes.

Ou le sang des Romains est-il si précieux,
Qu'on n'en puisse verser sans offenser les dieux.

Il n'y a personne qui ne soit attendri lorsqu'on apporte expirant ce même Rhadamiste, devenu plus intéressant pour nous par le respect généreux qu'il a eu pour son père, respect qui lui a coûté la vie, et qui semble une sorte d'expiation de ses fautes, en même temps que sa mort en est la punition.

Je viens expirer à vos yeux.

Ces paroles si simples, adressées à Pharasmane, font couler des larmes. Il s'écrie :

Nature ! ah ! venge-toi, c'est le sang de mon fils.

RHADAMISTE.

La soif que votre cœur avait de le répandre
N'a-t-elle pas suffi, Seigneur, pour vous l'apprendre ?
Je vous l'ai vu poursuivre avec tant de courroux,
Que j'ai cru qu'en effet j'étais connu de vous.

PHARASMANE.

Pourquoi me le cacher ? Ah ! père déplorable !

RHADAMISTE.

Vous vous êtes toujours rendu si redoutable,
Que jamais vos enfans, proscrits et malheureux,
N'ont pu vous regarder comme un père pour eux.
Heureux, quand votre main vous immolait un traître,
De n'avoir point versé le sang qui m'a fait naître !
Que la nature ait pu, trahissant ma fureur,
Dans ce moment affreux s'emparer de mon cœur !
Enfin lorsque je perds une épouse si chère,
Heureux, quoiqu'en mourant, de retrouver mon père ?

Ce style, ce spectacle, la situation de tous les personnages, tout ce dénoûment enfin n'est pas moins tragique que le reste de la pièce ; et s'il y a quelque chose à dire aux moyens de l'auteur, on ne peut nier, que les effets ne l'aient suffisamment justifié, et qu'un assez léger reproche ne soit couvert par tout ce qu'on peut mériter d'éloges.

On trouve dans tous les recueils d'anecdotes le jugement de Boileau, dans sa dernière maladie, sur *Rhadamiste*, qu'il mettait, dit-on, au-dessous des pièces de Pradon et de Boyer. Voltaire, qui rapporte ce fait, ajoute : « C'est qu'il était dans un âge et dans un état où l'on n'est sensi- » ble qu'aux défauts et insensible aux beautés » ; ce qui n'empêche pas le journaliste cité par les éditeurs de Crébillon, de s'emporter à ce sujet contre Voltaire. « On nous rapporte, dit-il, un jugement de Boileau qui » fait tort à ce grand homme, et non à Crébillon..... On ne cite point » la source où l'on a puisé cette anecdote, *inconnue jusqu'à présent*. La » malignité empreinte sur chaque page de cette brochure fait présumer » que c'est une fable forgée à plaisir pour nuire à Crébillon ».

Le journaliste qui accuse Voltaire de *forger une fable*, *forge* lui-même une calomnie. Il ne pouvait pas ignorer que cette anecdote, loin d'être *inconnue*, avait été répétée partout ; mais est-elle exactement vraie ? Il n'y a qu'à remonter à la source, ce qu'il faut toujours faire quand on cherche la vérité de bonne foi, et l'on verra que tout le monde a tort. Rétablissons le fait tel qu'il est : nous rendrons justice à tous, et il se trouvera que les paroles de Boileau n'ôtent rien à son jugement ni au mérite de *Rhadamiste*. C'est dans le *Bolæana* de Monchesnay que cette anecdote a été rapportée originairement. Voici dans quels termes : « Le » Verrier s'avisa de lui aller lire une nouvelle tragédie (c'était *Rhada-* » *miste*), lorsqu'il était dans son lit, n'attendant plus que l'heure de la » mort. Ce grand homme eut la patience d'en écouter jusqu'à deux scè- » nes, après quoi il lui dit : Quoi! Monsieur, cherchez-vous à me hâter

» l'heure fatale? Voilà un auteur devant qui les Boyers et les Pradons » sont de vrais soleils. Hélas! j'ai moins de regret à quitter la vie, puis- » que notre siècle enchérit chaque jour sur les sottises ».

On lit avec si peu d'attention, et un fait une fois répété inexactement par un auteur l'est bientôt par tant d'autres, qu'il est demeuré certain, dans l'opinion générale que Boileau avait prononcé l'arrêt le plus infamant contre *Rhadamiste*, quoiqu'il n'ait pu s'expliquer que sur deux scènes, puisqu'il n'en avait pas entendu davantage. Or, il faut l'avouer, le premier acte de *Rhadamiste* est si mauvais de tout point, il est surtout si mal écrit, que tout ce qui m'étonne, c'est que Boileau, sévère comme il le fut toujours sur le style, et dans l'état où il était alors, ait pu entendre jusqu'au bout l'exposition, qui a plus de deux cents vers.

Il ne me reste qu'à l'examiner en détail. La manière dont j'ai parlé des beautés de cette tragédie suffirait, je crois, pour ôter toute idée de la moindre partialité, quand il ne serait pas évident en soi-même que je ne suis pas dans le cas d'en avoir aucune, et l'examen du premier acte suffira aussi pour démontrer ce que j'ai déjà dit de tous les vices de style, habituels dans Crébillon.

Ah! laisse-moi, Phénice, à mes mortels ennuis;
Tu redoubles l'horreur de l'état où je suis.
Laisse-moi : ta pitié, tes conseils et la vie
Sont le comble des maux pour la triste Isménie.
Dieux justes! ciel vengeur, effroi des malheureux!
Le sort qui me poursuit est-il assez affreux?

Ce début n'est qu'une déclamation insensée : cet assemblage de *la vie* et de *la pitié* et des *conseils* de Phénice, qui sont *le comble des maux* pour Isménie, est totalement absurde. Comment *la pitié* et *les conseils* d'une confidente peuvent-ils être pour sa maîtresse *le comble des maux?* et de plus, comment *la vie* elle-même est-elle *le comble des maux?* Elle peut être un malheur sans lequel sûrement il n'y en a pas d'autre, mais elle n'est pas *le comble des malheurs*. Tout cela n'a pas de sens, et il n'y en a pas davantage dans ce vers :

Ciel vengeur, effroi des malheureux!

Le ciel vengeur est au contraire l'espoir et la consolation des *malheureux*, et *l'effroi* des coupables.

PHÉNICE.

Vous verrai-je toujours, les yeux baignés de larmes,
Par d'éternels transports remplir mon cœur d'alarmes

Elle veut dire, *Ne cesserez-vous point de m'alarmer par vos transports douloureux?* Mais a-t-on jamais dit, *vous verrai-je toujours remplir mon cœur d'alarmes? Voit-on remplir son cœur?* Et qu'est-ce que *d'éternels transports*, quand on ne dit pas quels *transports!* et des transports *éternels* qui remplissent *toujours!* Quelle battologie! quel pléonasme! quelle confusion de mots et d'idées! et qu'on se souvienne que c'est Boileau qui écoutait.

Le sommeil en ces lieux verse en vain ses pavots;
La nuit n'a plus pour vous ni douceur *ni repos*.

Le premier vers est trivial; le deuxième n'est pas français. On ne dit point *la nuit n'a pas de repos pour vous*.

Cruelle! si l'amour *vous éprouve inflexible*,
A ma triste amitié soyez du moins sensible.
Mais quels sont vos malheurs?

Il n'y a là-dedans aucune suite, aucune liaison. *L'amour vous éprouve inflexible* n'est pas français; et puis, qu'est-ce que cet *amour?* Isménie

n'a pas encore parlé *d'amour;* et Phénice ne répond qu'à son idée, et non pas à ce qu'on lui a dit. Ce n'est pas le moyen d'éclairer le spectateur, et le premier principe de toute exposition, c'est qu'on n'ait jamais besoin de ce qui suit pour entendre ce qui précède: il faut que tout procède clairement et s'explique de soi-même.

Captive dans des lieux
Où l'amour soumet tout au pouvoir de vos yeux,
Vous ne sortez des fers où *vous fûtes nourrie*
Que pour vous asservir le grand roi d'Ibérie;
Et que demande encor ce vainqueur des Romains?
D'un sceptre redoutable il veut orner vos mains.

Que d'embarras dans tout ce discours! Que fait là cette expression, *ce vainqueur des Romains?* Est-il question des Romains entre Isménie et le roi d'Ibérie? Ce vers le ferait croire, et voilà ce que produit un hémistiche fait pour la rime. Cet autre vers,

Vous ne sortez des fers où vous fûtes nourrie,

semble dire qu'Isménie est née et a été élevée dans l'esclavage : nous verrons pourtant qu'il n'en est rien. Pour être clair, il fallait dire : « Enlevée en Médie par le prince Arsame, et amenée captive à la cour du roi son père, l'amour vous les a soumis tous les deux. Le fils vous offre son cœur, et le père vous offre sa couronne : sont-ce là de si grands malheurs? » Il fallait surtout ne point mettre là les Romains, qui embrouillent tout, et alors Phénice se ferait entendre.

ZÉNOBIE.

Quels que soient les grands noms qu'il tient de la victoire,
Et ce front si superbe où brille tant de gloire,
Malgré tous ses exploits l'univers à mes yeux
N'offre rien qui me doive être plus odieux.

Que veut dire *quel que soit ce front?* Que signifie cette phrase, *malgré tous ses exploits, rien ne m'est plus odieux?* Il semblerait que les exploits de Pharasmane pussent être un titre auprès d'Isménie sa captive. Elle devait dire au contraire : ce sont ses exploits mêmes qui me le rendent odieux; c'est son ambition qui a fait mes malheurs.

Du moins, quand tu sauras mon sort,
Je ne te verrai plus t'opposer à ma mort.

Il ne faut point parler si décidément de sa *mort*, à moins d'en parler comme Phèdre, c'est-à-dire, avec le désespoir le plus vrai et un dessein très-formé de mourir. Sans cela, ce n'est qu'un lieu commun très-froid, et Boileau dut voir, dans la scène suivante, qu'Isménie ne songe point du tout à mourir.

Plût aux dieux qu'à son sang le destin qui me lie
N'eût point par d'autres *nœuds* attaché Zénobie!

Comment construire cette phrase? Est-ce *plût aux dieux que le destin qui me lie à son sang ne m'eût point attachée par d'autres nœuds!* ou bien, *plût aux dieux que le destin qui me lie ne m'eût point attachée à son sang par d'autres nœuds?* Dans les deux cas, l'un des deux verbes manque de régime, et la phrase manque d'exactitude et de clarté.

Mais à ces *nœuds* sacrés joignant des *nœuds plus doux*,
Le sort l'a fait encor père de mon époux.

Trois fois le mot de *nœuds* dans quatre vers est une grande négligence, et *des nœuds plus doux* est un contre-sens. Elle parle de son mariage avec Rhadamiste, et jamais nœuds ne furent plus funestes : c'est ainsi qu'elle

doit les voir. Elle veut dire joignant aux liens du sang des nœuds qui devaient m'être encore plus chers; mais le dit-elle?

> Fille de tant de rois, reste d'un sang fameux,
> *Illustre* mais, hélas! encor plus malheureux.

Illustre après *fameux* est une cheville. Elle n'est point *le reste de ce sang*, puisque Pharasmane a un fils.

> Après de longs débats, Mithridate, mon père,
> *Dans le sein de la paix vivait avec son frère.*

Ce vers signifie que Pharasmane et Mithridate vivaient ensemble *dans le sein de la paix*. On va voir dans un moment que ce n'est pas ce qu'elle veut dire, mais seulement que les deux rois *vivaient* chacun dans leurs états, conservant la paix entre eux après avoir été long-temps en guerre, et ces deux sens sont très-différens.

> L'une et l'autre Arménie, *asservie* à nos lois,
> Mettait cet heureux prince au rang des plus grands rois.

On croirait que cet heureux prince est Pharasmane, qui est le dernier nommé, et pourtant c'est Mithridate : c'est surtout dans une exposition qu'il faut éviter ces amphibologies. *Asservie* n'est pas le mot propre; on ne peut le dire que d'un pays de conquête, et les deux Arménies étaient le royaume héréditaire de Mithridate.

> Trop heureux, en effet, si son frère perfide,
> D'un sceptre si puissant eût été moins avide!
> Mais le cruel, bien loin d'appuyer sa grandeur,
> La dévora bientôt dans le fond de son cœur.

La grandeur d'un sceptre est encore un terme impropre.

> Sensible à sa tendresse extrême,
> Je me fis un devoir d'y répondre *de même*.

Sans la rime, elle aurait dit, *je me fis un devoir d'y répondre; de même* est une cheville très-vicieuse.

> *Tout fut conclu* pour cet hymen illustre

est trop au-dessous de la poésie noble.

> Rhadamiste déjà s'en croyait assuré,
> Quand son père cruel, contre nous conjuré,
> Entra dans nos états, suivi de Tiridate,
> Qui brûlait de s'unir au sang de Mithridate;
> Et ce Parthe, indigné qu'on lui ravît ma foi,
> Sema partout l'horreur, le désordre et l'effroi.

Remarquez que c'est ici la première fois qu'on nomme ce Tiridate; qu'il entre dans les états de Mithridate avec Pharasmane *conjuré* contre Mithridate, quoique ce même Tiridate *brûle de s'unir au sang de Mithridate*; remarquez que ces idées et ces expressions, qui s'excluent naturellement, sont réunies en deux vers, et que les deux suivans les expliquent fort mal, puisqu'on nous représente ce Parthe *indigné qu'on lui ravisse la foi de Zénobie*, quoiqu'on ne nous ait dit en aucune manière que cette foi lui eût été promise, et que par conséquent elle ne puisse lui être *ravie*. Quel amas de contre-sens! A quel point l'auteur est embarrassé à s'exprimer en vers! Rien de plus simple que ce qu'il avait à dire : que Tiridate, prince des Parthes, avait demandé la main de Zénobie, et qu'indigné qu'on lui eût préféré Rhadamiste, il s'était joint à Pharasmane pour accabler Mithridate. Voilà ce qu'il fallait énoncer dans des vers aussi clairs que cette phrase, et plus élégans : c'est le devoir du poëte.

Mithridate, accablé par son perfide frère,
Fit tomber sur le fils les cruautés du père.

Toujours des phrases louches et obscures. *Faire tomber les cruautés du père sur le fils* ne signifie sûrement pas, en bon français, *punir le fils des cruautés du père*, et c'est pourtant ce que l'auteur veut dire.

Rhadamiste, irrité d'un affront *si funeste*,
De l'état, *à son tour*, embrasa *tout le reste*,
En dépouilla mon père, en repoussa le sien,
Et, dans son désespoir, ne ménageant plus rien,
Malgré Numidius et la Syrie entière,
Il força Pollion de lui livrer mon père.

A tout moment des personnages nouveaux qu'on nomme sans les faire connaître! Que font là *Numidius* et *Pollion*, et *la Syrie entière*, qui paraissent tout à coup dans ce récit? Un auteur qui se serait souvenu que la première règle de toute narration est d'être claire, aurait d'abord parlé, en quatre vers, de la part qu'avaient prise à ces querelles les Romains, maîtres de la Syrie et des pays voisins, et leurs armées commandées par le préteur Numidius et le tribun Pollion, qui avaient secouru Mithridate. Voilà pour la clarté; pour ce qui regarde la langue, elle n'est pas moins blessée de Rhadamiste, qui *embrase à son tour tout le reste de l'état*, comme si ce reste eût déjà été embrasé, et qui *repousse son père de tout le reste de l'état*.

Il promit d'oublier sa tendresse offensée.

Autre vers amphibologique, qui peut signifier ou qu'il oublie, qu'il abjure sa tendresse offensée, ou que, sans y renoncer, il veut bien oublier qu'elle a été offensée.

Sur cet espoir charmant, aux autels entraînée, etc.

Charmant est un mot étrangement déplacé au milieu de tant d'horreurs: cet espoir était consolant, et non pas *charmant*.

Les cruels sans savoir qu'on me cachait son sort,
Oserent bien sur moi *vouloir* venger sa mort.

Osèrent vouloir venger est une construction bien dure. En voici une qui l'est encore plus:

Qu'il te suffise enfin, Phénice, de savoir,
Victime d'un amour réduit au désespoir
Que, par une main chère, etc.

Ce vers,

Victime d'un amour réduit au désespoir

reste là comme isolé et ne tenant à rien, parce que la mesure du vers n'a pas permis à l'auteur de suivre la construction naturelle et grammaticale: *qu'il te suffise de savoir que, victime d'un amour*, etc. Le déplacement du *que* suffit pour gâter toute la phrase.

Son barbare père,
Prétextant sa fureur sur la mort de son frère.

Phrase doublement barbare. *Prétexter* signifie *alléguer pour prétexte*, et l'on ne dit point *prétexter sur*: *prétexter sa fureur* signifie exactement *prendre sa fureur pour prétexte*; ce qui fait un sens absurde. Pour parler français, il fallait dire *prétextant la mort de son frère pour justifier sa fureur*. Il y a loin de l'une de ces phrases à l'autre.

A ma douleur alors laissant un libre cours,
Je détestais les soins qu'on prenait de mes jours,
Et, quittant sans regret mon rang et ma patrie,
Sous un nom déguisé j'errai dans la Médie.
Enfin, après dix ans d'esclavage et d'ennui, etc.

Il n'y a pas un de ces vers qui ne contredise l'autre. Quand on *laisse un libre cours à sa douleur*, c'est qu'on veut la soulager, et ce n'est point alors que nous *détestons les soins qu'on prend de nos jours*. Quand *on déteste la vie*, on ne va point *errer dix ans dans la Médie*, et dix ans d'une vie vagabonde ne sont point *dix ans d'esclavage*. De plus, on n'erre point *sous un nom déguisé*, mais *déguisé sous un faux nom*.

> Quel que soit *le devoir du nœud* qui vous engage:

Le devoir du nœud n'est point français.

La seconde scène n'est pas mieux écrite.

> Tout est soumis, Madame; et la belle Isménie,
> Quand la gloire paraît me combler de faveurs,
> Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs.
> Trop sûr que mon retour, d'un inflexible père
> Va sur un fils coupable attirer la colère,
> Jaloux, désespéré, j'ose, pour vous revoir,
> Abandonner des lieux *commis à mon devoir*.

Des lieux commis à mon devoir: *commis* est un terme impropre, le mot propre était *confiés*.

> Semble seule vouloir m'accabler de rigueurs

n'est pas un vers, car il n'y a pas de trace de césure; c'est une ligne de prose, que ces deux infinitifs l'un après l'autre, *vouloir m'accabler*, ne rendent pas meilleure; et dans le moment où il parle de *la colere d'un père inflexible*, comment peut-il dire qu'Isménie *seule* l'accable de rigueurs!

> Mais moi qui fus toujours à vos rigueurs en butte,
> Qu'un amour sans espoir dévore et *persécute*.

Persécute après *dévore* est ridicule.

> Seigneur, il est trop vrai *qu'une flamme funeste*
> *A fait parler ici des feux* que je déteste.

Une flamme qui *fait parler des feux*! Le ridicule va en croissant.

> Mais *quel que soit le rang* et le pouvoir *du roi*,
> C'est en vain qu'il prétend disposer de ma foi.

On ne peut pas dire *quel que soit le rang*, quand on détermine ce rang dans la phrase même: on rirait d'un homme qui dirait *quel que soit le rang du roi de France*, à moins qu'il ne s'agît du rang qu'il doit avoir entre les rois.

> Ce n'est pas que, sensible à l'ardeur *qui vous flatte*.

Arsame n'a pas dit un mot qui pût faire entendre que *cette ardeur le flatte*.

> Donnez-moi des rivaux que je puisse immoler,
> Contre qui ma fureur agisse *sans murmurer*.

Il veut dire *sans scrupule*, ou sans que le devoir en murmure: *la fureur* qui veut *agir sans murmure* est un étrange contre-sens.

Je n'ai relevé que les fautes les plus choquantes, et j'ai laissé de côté les mots oiseux, les répétitions parasites, les défauts continuels d'élégance et d'harmonie. En voilà du moins assez pour prouver que Despréaux avait parfaitement raison. Il n'y a point d'exposition de Boyer ou de Pradon où l'on trouvât à beaucoup près autant de fautes grossières contre la langue et le bon sens. L'un a plus d'enflure, et l'autre plus de platitude; mais tous deux du moins disent à peu près ce qu'ils veulent dire, et c'est à quoi Crébillon manque le plus souvent. Qu'on juge si un homme tel que Boileau pouvait faire grâce à un pareil style; mais il était incapable de mé-

connaître les beautés, et s'il eût été jusqu'aux scènes où l'auteur, échauffé par son sujet, trouve dans son âme les beaux vers que vous avez entendus, à coup sûr il aurait dit : Voilà un homme qui a du génie tragique ; c'est bien dommage qu'il ait si peu de goût, qu'il ait si peu étudié sa langue, et qu'il travaille si peu ses vers.

Si mon objet unique, Messieurs, pouvait être de ne considérer jamais avec vous que des écrits qui offrissent du moins un mélange de beautés et de défauts, l'article *Crébillon* se serait terminé à *Rhadamiste* (1) : les pièces suivantes sont en elles-mêmes fort peu dignes de votre attention. Mais, dans un ouvrage de la nature de celui-ci, tout ne peut pas se rapporter à l'agrément et à l'intérêt. Le plan que j'ai embrassé, et que vous avez bien voulu suivre, doit tendre principalement à l'instruction et à l'utilité, et je dois désirer qu'il puisse servir un jour à mettre la jeunesse en garde contre des erreurs et des préjugés aussi capables d'égarer son jugement que de déshonorer celui de la nation aux yeux des étrangers instruits. Il semblerait que ces erreurs et ces préjugés eussent dû mourir avec l'esprit de parti qui les avait enfantés ; mais, quoique fort affaiblis par le temps qui détruit les intérêts particuliers et augmente les lumières générales, ils se perpétuent dans une espèce de livres aujourd'hui la plus multipliée et la plus répandue, parce qu'elle est malheureusement la plus facile pour la faiblesse des écrivains, et la plus commode pour la paresse des lecteurs. Vous n'ignorez pas, Messieurs, que de nos jours on a tout mis en dictionnaires, en recueils, en compilations, et même en almanachs. Ces derniers ne passent guère la première quinzaine de l'année ; mais toutes les nomenclatures alphabétiques et tous les recueils littéraires remplissent les bibliothèques, parce que les livres qui contiennent des faits, des noms et des dates, sont souvent consultés ; et c'est à la faveur, et à côté de ces objets d'utilité, que l'ignorance et le mauvais goût ont trouvé moyen de s'établir une demeure durable. Vous sentez aisément que ces livres, faits avec des livres, sont l'ouvrage de ceux qui ne sauraient faire autre chose : et où prennent-ils leurs matériaux ? dans des auteurs de la même classe, dans les journalistes du temps, c'est-à-dire, le plus souvent dans des écrivains tout au moins très-superficiels, la plupart passionnés ou vendus, et chez qui les connaissances, l'esprit et le goût sont ordinairement fort médiocres. C'est pourtant dans ces compilations, rédigées sans discernement et sans choix, que nos plus grands hommes en tout genre sont appréciés en quelques pages : et de quelle manière ! J'en ai mis sous vos yeux nombre d'exemples relatifs aux écrivains du siècle de Louis XIV, et qui vous ont amusés par l'excès du ridicule. Si l'on a déraisonné à ce point après l'expérience d'un siècle entier, jugez combien ce qui regarde le nôtre doit être plus près de l'absurdité, étant bien moins éloigné de l'esprit de parti. Observez encore que ces sortes de livres, étant faits la plupart du temps par des *sociétés de gens de lettres* qui ne se nomment point, et ne contenant que des résultats généraux, n'ont rien qui annonce la partialité personnelle, et qui, par conséquent, avertisse de s'en défier. Ils sont donc d'autant plus dangereux, qu'on les lit sans précaution, que les auteurs ont l'air d'énoncer des opinions reçues plutôt que leurs propres avis ; et l'homme se montrant moins, l'erreur qu'on ne songe pas à repousser est plus facilement adoptée.

Qui croirait que, dans un *Dictionnaire historique* publié il y a peu d'années, et réimprimé tout récemment, Voltaire, chaque fois qu'on le cite, n'est jamais qualifié que d'*homme d'esprit*. Mais en revanche, à l'article de *Crébillon*, *ce grand homme est le créateur d'une partie qui lui appartient*

(1) On a vu l'*Électre* en parallèle avec *Oreste*, dans le théâtre de Voltaire.

son propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie. Si jamais nous élevons des statues aux auteurs tragiques, la troisième sera pour lui...... Il est peut-être le seul de nos poëtes modernes qui ait possédé le grand secret de l'art de Melpomène, tel que l'avaient les tragiques de l'ancienne Grèce. Lorsque les étrangers lisent de semblables assertions dans des livres dont les auteurs se donnent pour les interprètes de la voix publique, que doivent-ils penser de la justice que nous savons rendre à nos grands écrivains? A la folle audace de ces paradoxes, j'opposerai pour résumé l'opinion de tous les connaisseurs sur Crébillon; mais auparavant il faut jeter un coup d'œil rapide sur les pièces qui suivirent *Rhadamiste*.

On trouve d'abord *Xercès* et *Sémiramis* à peu de distance l'une de l'autre; *Xercès*, donné en 1714, *Sémiramis*, en 1717; l'un qui ne fut joué qu'une fois, l'autre qui eut quelques représentations, et tous deux également mauvais de tout point. Voici comme on en parle dans un éloge de Crébillon, inséré dans ses œuvres. « *Sémiramis* et *Xercès*, sans avoir eu de succès, » ont, *avec plus d'attention de la part du connaisseur*, laissé voir *des* » *beautés dignes de l'auteur*. Bélus, dans la première, est un caractère » *vraiment tragique*. Artaban, dans la seconde, est *le modèle d'un scélérat* » *fécond en ressources*. Je ne doute pas même que *Xercès n'eût aujour-* » *d'hui des applaudissemens*, s'il reparaissait sur la scène ».

Assurément, c'est ne *douter* de rien, et je ne sais pas pourquoi ce *connaisseur* n'en dit pas autant de *Sémiramis* que de *Xercès*: l'un vaut bien l'autre. Voici en peu de mots l'intrigue conduite par cet Artaban, qui est *le modèle d'un scélérat fécond en ressources*. Il est le ministre et le capitaine des gardes de Xercès, et il a toute la confiance de son roi. Xercès a deux fils, Artaxerce et Darius: l'un n'a encore montré aucun mérite qui le distingue; l'autre est déjà fameux par ses exploits; il fait dans ce moment la guerre *chez les peuples barbares* qu'on ne nomme pas, et Babylone est remplie du bruit des victoires qu'il a remportées. Artaban ne projette rien moins que de faire périr le père et les deux fils, pour se faire lui-même roi de Perse. Il compte les perdre l'un par l'autre; et le premier moyen qu'il emploie, c'est de faire désigner Artaxerce pour successeur de Xercès, au préjudice de Darius son aîné. Il espère que Darius ne supportera pas patiemment cette injustice, et qu'étant à la tête d'une armée, il soutiendra ses droits par la force. On ne voit pas bien comment, dans cette supposition même, Artaban peut concevoir de si belles espérances; car, si Darius est vainqueur, sa vengeance tombera d'abord sur le ministre qui a suggéré le choix de Xercès, et Darius n'ignore pas qu'Artaban est le favori du monarque, et qu'il a sur lui un pouvoir absolu. S'il succombe, au contraire, il reste encore deux têtes à frapper, et Artaban est encore bien loin de son but. C'est pourtant là tout son plan, le seul qu'il confie, sans la moindre raison, à un Tissapherne, officier de la garde. Il a l'air de le croire nécessaire à ses projets; il lui dit:

> Je connais ta valeur; j'ai besoin de ta foi.

Il a besoin au moins de sa discrétion; mais dans tout ce qu'il lui révèle au premier acte, on ne voit pas que Tissapherne puisse lui être bon à rien, si ce n'est à le trahir, comme il peut fort bien en être tenté. Avant de s'ouvrir à lui, Artaban lui dit:

> D'un grand dessein te sens-tu bien capable?
> Ton cœur au repentir est-il inébranlable?

et cependant il ne lui confie que ce projet si vague et si éloigné que je viens d'exposer, et ne lui demande aucune espèce de service qui nécessite cette confidence, ni qui exige qu'on soit *capable d'un grand dessein*. Il le charge, il est vrai, d'aller trouver Darius, et de lui promettre, de sa part, *trésors*,

armes, *soldats*, et sa fille Barsine, s'il veut se révolter contre son père. Mais, outre que cette commission politique n'oblige pas Artaban de dévoiler tout le plan de son ambition, c'est encore une nouvelle imprudence que cette démarche qu'il fait auprès de Darius, qui n'a qu'à la *découvrir* au roi pour perdre Artaban sans retour. Tel est pourtant tout le système de ce *scélérat* qu'on veut donner pour *modèle* aux autres : malheureusement il y en a eu qui en savaient beaucoup plus. Sa conduite, dans le reste de la pièce, dépend absolument d'accidens fortuits qu'il n'a pu ni préparer ni prévoir, et qui par conséquent n'entraient pas dans ses vues, et cet homme *si fécond en ressources* est partout de la plus grossière maladresse. D'abord, il fait offrir sa fille à Darius, et un moment après, lui-même avoue que ce prince qui l'a aimée autrefois, dès long-temps ne lui témoigne plus que du *mépris*. Il dit en propres termes :

Son mépris pour Barsine a passé jusqu'à moi,

et c'est près de ce prince qui le *méprise*, lui et sa fille, qu'il hasarde des propositions d'une nature à mettre celui qui les fait à la discrétion de celui qui les reçoit. Il offre des *armes*, des *soldats*, des *trésors* à un prince qui commande une armée victorieuse, l'armée du grand roi, et ce prince est déjà aux portes de Babylone. Xercès, alarmé de son retour, consulte Artaban sur les inquiétudes et les embarras que lui cause le choix qu'il vient de faire. Il y a chez les Persans une loi qui oblige le monarque d'accorder à son successeur désigné la première grâce qu'il demande. Or, Artaxerce a commencé par demander la main de la princesse Amestris, nièce de Xercès, et que ce roi avait lui-même destinée et promise à Darius. Le roi trouve bien dur de lui ôter à la fois et le trône et sa maîtresse. Mais Artaban, *fécond en ressources*, trouve que rien n'est moins embarrassant. Il n'y a qu'à faire croire à la princesse que Darius ne se soucie plus d'elle, et revient à Barsine ; et Amestris, dans son dépit, se gardera bien de s'expliquer avec son amant, et ne manquera pas d'épouser *sur-le-champ* Artaxerce. Ce merveilleux expédient, digne d'un valet de comédie, plaît fort à Xercès, et dès la scène suivante le grand roi fait auprès d'Amestris le rôle de Frontin, et lui fait entendre finement qu'elle a grand tort de compter sur Darius. Cette belle intrigue remplit les trois premiers actes, et les effets sont dignes des moyens. Barsine, à qui l'on a fait dire que Darius, qui la *méprisait*, en est redevenu amoureux, et qu'il l'épousera, lui fait mille cajoleries. Darius, également surpris du mauvais accueil de Xercès et du très-doux accueil de Barsine, demande *quelle fureur nouvelle agite tous les cœurs*. La naïve Barsine lui dit :

Le roi m'abuse-t-il d'une espérance vaine ?
Comme il me l'a promis, serez-vous mon époux ?

Nouvelles exclamations de Darius, qui croit fermement qu'à Babylone tout le monde a perdu l'esprit :

Grands dieux, *ce que j'ai vu*, ce que je viens d'entendre
Pouvait-il se prévoir et peut-il se comprendre ?
Chaque mot, chaque instant, redouble *mon effroi*.

Il n'a pourtant rien *vu* ; et pour expliquer cet *effroi* si obligeant pour Barsine, il lui dit nettement :

C'est Amestris pour qui mon cœur soupire,
Qui daigna *m'accepter sortant de votre empire*.

Mais dans le même moment Amestris paraît, et lui déclare qu'il doit *pour jamais renoncer à son entretien*. Arrive aussitôt Artaxerce, qui, pour l'achever, le félicite sur ce que le roi lui destine la main de Barsine, *avec l'Égypte encore* : pour lui, il va épouser Amestris : Daignez, dit-il à son frère,

Daignez ne point troubler cette heureuse journée.

Darius s'écrie :

Dieux cruels ! *jouissez du transport qui m'anime,*
C'en est fait *je sens bien que j'ai besoin d'un crime.*

Cependant tout s'éclaircit bientôt, comme on peut s'y attendre ; et Darius et Amestris assurent Xercès qu'ils sont tous deux de très-bon accord. Tous deux lui adressent leurs plaintes et leurs reproches. Darius se plaint surtout de ce que son frère sera roi : le bon Xercès lui répond franchement :

Si vous eussiez moins fait, vous le seriez peut-être ;
Mais je n'ai pas voulu m'associer un maître....
Je veux bien avouer qu'après tant de hauts faits,
Vous ne méritez pas le sort que je vous fais.

Et tout de suite il lui ordonne de partir avant la fin du jour, et en attendant, il le remet entre les mains d'Artaban. Alors celui-ci, pour s'insinuer dans sa confiance, commence par lui dire, que c'est lui, Artaban, qui a fait couronner Artaxerce le matin de ce même jour ; mais comme il s'en repent le soir sans qu'on sache pourquoi, il ne peut, dit-il, *expier son forfait* qu'il regarde comme *un parricide*, qu'en se joignant à Darius pour venger son injure. Il lui parle de Xercès et de ses bienfaits de la manière la plus outrageante ; enfin il montre une ingratitude et une lâcheté si imprudente, et une méchanceté si peu déguisée, que Darius, tout crédule qu'il se montre ensuite dans cette même scène, lui répond d'abord avec autant d'indignation que de mépris. Cependant, lorsqu'Artaban se réduit à une autre proposition, au projet d'enlever Amestris, et de fuir avec elle, Darius, qui l'a regardé jusque-là comme un vil scélérat, Darius qui vient de lui dire :

Ce zèle est trop outré pour être exempt de piége,

se fie aveuglément à lui. Artaban lui promet de le cacher dans l'intérieur du palais, où personne ne peut pénétrer sans être criminel de lèse-majesté. Il dispose de ce lieu sacré en sa qualité de commandant de la garde ; il y ménagera une entrevue la nuit entre les deux amans, et favorisera leur fuite. Darius consent à tout. Au quatrième acte, il attend Amestris ; mais Artaban vient lui dire que la princesse se défie de lui, et qu'elle ne veut pas venir ; il demande à Darius son poignard, pour le montrer à sa maîtresse, comme *un témoin fidèle* qui doit dissiper toute défiance ; et cette étrange demande d'un poignard, lorsqu'il y a tant d'autres moyens infiniment plus naturels ; cette demande de la part d'un homme qui s'est montré capable de toutes les bassesses et de toutes les noirceurs, ne donne pas à Darius le plus léger soupçon. Il remet sur-le-champ ce poignard entre les mains d'Artaban, qui se retire, et lui envoie un moment après Amestris. Elle lui reproche avec beaucoup de raison la confiance qu'il donne à un misérable tel qu'Artaban. Il est bien sûr que tout ce que Darius peut imaginer de plus vraisemblable, c'est qu'Artaban ne l'a introduit dans cette demeure redoutable que pour l'aller aussitôt dénoncer à Xercès, et le faire punir de cet attentat. Il s'en présentait un autre encore plus facile pour un scélérat de la trempe d'Artaban. Il a eu soin d'éloigner la garde : qui l'empêche, dans l'obscurité de la nuit, de poignarder Darius, qui est seul et sans armes ? Mais il préfère d'assassiner Xercès dans son lit, et de venir ensuite en accuser Darius en présence d'Artaxerce, qu'il a fait avertir de l'entrevue secrète de son frère avec la princesse. Le poignard de Darius, dont le traître s'est servi pour ce meurtre, lui paraît un témoin irrécusable. Mais quelque force qu'il paraisse avoir, que de circonstances à lui opposer, surtout devant un juge tel qu'Artaxerce, qui aime son frère et qui révère sa vertu ! Cependant, lorsque Darius veut lui expliquer l'inci-

dent du poignard, il refuse même de l'entendre; et quand l'innocent accusé fait à l'imposteur Artaban une objection qui est sans réplique, à moins qu'Artaban ne s'avoue lui-même complice du meurtre; quand il lui dit :

> Qui peut m'avoir conduit jusqu'à ce lit sacré,
> Du reste des mortels, hors toi seul, ignoré?

et qu'Artaban lui fait cette réponse inepte :

> Que sais-je ? le destin ennemi de ton père.

Artaxerce n'a pas non plus le moindre soupçon, et ne balance pas à croire son frère parricide. Quel plan et quelle intrigue! Artaxerce fait juger l'accusé par les Mages, qui le condamnent; mais Tissapherne vient le sauver, et ce dénoûment est encore une suite de la conduite insensée d'Artaban. Il s'est fait aider par Tissapherne dans l'horrible assassinat qu'il a commis, comme s'il n'avait pu lui seul égorger un vieillard endormi, comme s'il était naturel d'employer, dans un attentat de cette nature, tout ce qu'il y a de plus dangereux, c'est-à-dire, un complice inutile. Il a voulu ensuite se défaire de ce Tissapherne et le poignarder; mais celui-ci, quoique blessé à mort, a tué Artaban, et vient, avant d'expirer, découvrir toute la trahison et finir la pièce.

« *Xercès*, a dit Voltaire, est écrit et conduit comme les pièces de Cyrano de Bergerac. » On est forcé d'avouer que ce n'est pas dire trop. Le panégyriste que j'ai cité ne voit dans ce jugement que *de l'ignorance*: on ne peut y voir que de la justice. Il prétend que ce n'est pas le rôle d'Artaban *qui fait tort à cette tragédie; mais la faiblesse du rôle de Xercès*. C'est le cas d'appeler les choses par leur nom : cette *faiblesse* est en effet l'imbécillité la plus complète, comme la scélératesse d'Artaban est l'atrocité la plus absurde. Joignez-y les fadeurs langoureuses d'une Amestris, d'une Barsine, d'un Artaxerce, d'un Darius, et l'intrigue absolument comique qui brouille ces quatre personnages : de ce mélange d'horreurs dégoûtantes et de galanterie romanesque, il résultera l'ensemble *le plus* monstrueux qu'on puisse imaginer.

Il est impossible de parler du style : c'est un composé d'enflure et de déraison, et il y a presque autant de barbarismes que de vers. Mais il n'est pas inutile de rappeler la justice que fit le public d'un monologue d'Artaban :

> Amour d'un vain renom, faiblesse scrupuleuse,
> *Cessez de tourmenter une âme généreuse*,
> *Digne de s'affranchir de vos soins odieux :*
> *Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux.*
> . . . .
> Pâles divinités qui tourmentez les ombres,
> Et répandez l'effroi dans les royaumes sombres,
> Venez voir un mortel plus terrible que vous,
> Surpasser vos fureurs *par de plus nobles coups*.

Ce monologue excita des éclats de rire : c'était l'accueil le plus sensé que l'on pût faire à de pareils vers. On ne saurait trop redire aux jeunes poëtes, qui trop souvent sont tentés de prendre l'exagération de la méchanceté pour de la force, et de s'autoriser de l'exemple de Crébillon, que ces hyperboles sont aussi froides qu'atroces; qu'il ne peut y avoir nulle espèce de force dans des idées si ridiculement fausses, mais seulement une exaltation de tête qui produit l'extravagance, comme la vraie chaleur de l'imagination produit la vérité; que les scélérats profonds et consommés ne dogmatisent point sur le crime, et ne s'extasient point sur leurs forfaits. Voltaire a bien raison ; le méchant, dit-il dans ses poésies morales,

. . . . . N'a jamais dit dans le fond de son cœur:
Qu'il est grand, qu'il est beau d'opprimer l'innocence,
De déchirer le sein qui nous donna naissance!
Que le crime a d'appas!

Un personnage qui, prêt à massacrer un roi son bienfaiteur, ose s'appeler *une âme généreuse;* qui veut que *l'amour d'un vain renom cesse de le tourmenter*, comme s'il pouvait être *tourmenté* par cet *amour*, et comme s'il s'agissait *d'un vain renom;* qui nous dit que *chacun a ses vertus*, *ainsi qu'il a ses dieux*, et qui, en conséquence, met au nombre de *ses vertus* d'égorger un roi dans son lit; qui s'adresse ensuite aux Furies en vers d'opéra, pour les défier d'être plus méchantes que lui, et qui se vante de porter *des coups plus nobles* que ceux des Furies; un pareil personnage ne ressemble à rien, si ce n'est à un mauvais rhéteur de collége, qui se guinde sur des hyperboles puériles; et l'incohérence des figures, des pensées et des expressions, se joignant à des sentimens hors de nature, achève de former, comme le public en jugera fort bien, un très-risible amphigouri.

Sémiramis est de la même force. Bélus, frère de cette reine, que l'on donne pour l'homme vertueux de la pièce, et qui parle sans cesse de sa *vertu*, conspire par *vertu* contre sa sœur, et veut lui arracher l'empire et la vie. Il a déjà plus d'une fois soulevé ses peuples contre elle; et cette princesse, si renommée pour sa politique et son courage, paraît à peine soupçonner qu'elle a dans sa cour, à ses côtés, son plus mortel ennemi, et ne sait ni le connaître ni le réprimer. Ce Bélus a sauvé autrefois et fait élever en secret Ninias son neveu; il l'a uni dès l'enfance à sa fille Ténésis; il l'a confié aux soins de Mermécide, et son projet est de le rétablir sur le trône de son père Ninus, en faisant périr Sémiramis, comme elle a fait périr son époux. Le plus simple bon sens démontre que de semblables desseins d'un frère contre sa sœur sont absolument incompatibles avec la *vertu :* si Sémiramis est coupable, ce n'est sûrement pas à son frère de la punir. Un honnête homme ne conspire point contre sa sœur et sa souveraine, dont il a la confiance et dont il reçoit les bienfaits. Il ne s'occupe point sans cesse d'armer des assassins contre elle, et d'exciter la révolte dans ses états. Tout ce qu'il peut faire, c'est de la condamner, de rejeter ses dons, et de s'éloigner de sa cour. Les complots ténébreux et les assassinats ne sont point les armes de la vertu. L'idée de ce rôle, que l'on ose nous donner pour *vraiment tragique*, est donc absurde et contradictoire. Une idée *vraiment tragique*, c'est celle de Voltaire, qui, à l'exemple de Racine, a fait de la punition d'une reine criminelle l'ouvrage de la vengeance céleste, dont un grand-prêtre est le docile instrument. Le personnage le plus inconcevable, c'est celui de Sémiramis. Elle aime un guerrier inconnu, nommé Agénor, qui s'est rendu son défenseur et s'est signalé par les plus grands services. Cet Agénor n'est autre chose que Ninias, qui depuis longtemps a quitté son gouverneur Mermécide : elle veut l'épouser et le couronner. Jusque-là il n'y a rien à dire; mais, au quatrième acte, Agénor est reconnu pour être Ninias. Je ne m'arrête pas aux moyens qui amènent cette reconnaissance, qui sont aussi extraordinaires que le reste : c'est le vieux Mermécide qui veut poignarder le guerrier inconnu, et Agénor, en le désarmant, s'écrie : *Grands dieux! c'est Mermécide!* Je ne crois pas qu'on eût imaginé jusque-là d'armer la main d'un vieillard pour assassiner un jeune guerrier. Ce Mermécide, qui a entrepris ce meurtre avec la plus grande tranquillité, dit aussi froidement au fils de Sémiramis : Voilà votre mère. Mais ce qu'on n'attend pas, et ce qui passe toute croyance, c'est le parti que prend Sémiramis. Elle s'obstine à aimer son fils tout comme elle aimait Agénor;

Ingrat, je t'aime encore avec trop de fureur,
Pour te sacrifier aux transports de mon cœur.
Garde-toi cependant d'une amante outragée,
Garde-toi d'une mère à ta perte engagée.
Adieu : fuis sans tarder de ces funestes lieux ;
Respectes-y du moins *mère*, *amante ou les dieux*.

. . . .

Dieux, qui m'abandonnez à ces honteux transports,
N'en attendez, cruels, *ni douleur ni remords*.
Je ne tiens mon amour que de votre colère,
Mais, pour vous en punir, mon cœur veut s'y complaire.
Je veux du moins aimer comme ces mêmes dieux.
Chez qui seuls j'ai trouvé l'exemple de mes feux.

Cette belle passion dure jusqu'à la dernière scène : Sémiramis veut, comme Roxane, faire périr sa rivale pour se venger d'un ingrat ; elle donne l'ordre d'égorger Ténésis. Elle se vante de cette barbarie devant son fils, et insulte à la douleur de Ninias avec une ironie aussi froide qu'horrible ; et il s'écrie de son côté, dans le même style :

O ciel ! vit-on jamais dans le cœur d'une mère
D'aussi coupables feux *éclater sans mystère* ?

Enfin, voyant Ténésis sauvée et son fils proclamé roi, elle se tue en finissant son incompréhensible rôle par ces deux vers :

Je rends grâces au sort qui nous rassemble ici ;
Vous voilà satisfait, *et je le suis aussi*.

Les expressions manquent pour caractériser de semblables ouvrages ; mais puisqu'on a osé les louer, il fallait montrer ce qu'ils sont.

Pyrrhus est beaucoup moins mauvais. Il semble que le malheureux sort de *Sémiramis* et de *Xercès* eût averti l'auteur de chercher du moins des idées qui ne heurtassent pas si ouvertement la raison et les bienséances. L'idée principale de la tragédie de *Pyrrhus* peut paraître, il est vrai, un peu forcée : c'est un roi qui, plutôt que de manquer à l'engagement qu'il a pris avec lui-même de conserver les jours de Pyrrhus, dernier rejeton des Æacides, consent à livrer son fils à la mort, un fils vertueux, plein de courage, et le soutien de sa vieillesse et de son empire. Le sacrifice est grand, et peut-être le roi ne doit il pas assez à l'honneur pour lui sacrifier la nature. Ces sortes de situations doivent être plus décidées et plus motivées, et ce n'est guère pour un prince étranger qu'on immole son propre fils. Mais cet excès de générosité, s'il intéresse peu par cela même qu'il n'est qu'un excès, peut du moins se tolérer, parce que le sacrifice n'est pas consommé. Le moment où Pyrrhus, se livrant lui-même au tyran qui demande sa tête, lui dit, en jetant son épée à ses pieds :

Frappe, voilà Pyrrhus !

est d'une noblesse théâtrale ; mais ce qui en affaiblit beaucoup l'effet, c'est que ce coup de théâtre est prévu depuis long-temps, et termine une situation qui est la même pendant cinq actes. Ajoutez à ce défaut essentiel une froide intrigue d'amour et de rivalité entre Pyrrhus, Illyrus et Ericie ; la ressemblance monotone de tous les personnages qui disputent de grandeur d'âme et de vertu, comme si Crébillon, pour se laver du reproche d'être trop noir dans ses autres sujets, eût voulu en imaginer un dans lequel tout fût vertueux ; enfin, le style, qui, sans être aussi vicieux que celui des pièces précédentes, est le plus souvent faible, déclamatoire et incorrect ; on ne sera pas surpris que cet ouvrage, extrêmement médiocre, après avoir eu du succès dans sa nouveauté, n'en ait jamais eu quand on a essayé de le reproduire sur la scène.

L'âge avancé de l'auteur, qui était plus qu'octogénaire quand il donna *le Triumvirat*, ne permet pas que l'on compte cet ouvrage au rang de ceux sur lesquels on peut le juger. On assure qu'il avait pour but de réparer l'injure qu'il avait faite à Cicéron, si indignement avili et défiguré dans *Catilina* : la réparation n'est pas heureuse. Cicéron, dans le *Triumvirat*, ne fait autre chose qu'attendre la mort et demander qu'on le proscrive; et quand il voit son nom sur les tables fatales, il s'écrie :

Enfin je suis proscrit, que mon âme est ravie !

Il valait infiniment mieux, dans le plan de la pièce, que Cicéron acceptât les offres de Sextus Pompée, qui lui propose de le mener en Asie auprès des derniers vengeurs de la liberté, Brutus et Cassius : son rôle est ici absolument inactif et presque toujours élégiaque. L'intrigue, d'ailleurs, ne vaut pas mieux que les caractères; elle roule sur l'amour d'Octave pour Tullie, fille de Cicéron, et sur l'amour de Tullie pour Sextus, déguisé sous le nom d'un chef gaulois nommé *Clodomir;* et l'on sait assez combien ces amours de tyran et ces déguisemens de héros sont déplacés et invraisemblables dans des sujets historiques. Octave se laisse braver impunément par le gaulois Clodomir, et laisse périr Cicéron, qu'il peut sauver, et dont ensuite il déplore la perte, qu'il n'a tenu qu'à lui d'empêcher. Il y a quelques vers d'un ton noble; mais en général, cette pièce n'est qu'une ennuyeuse déclamation.

Je m'arrêterai davantage sur *Catilina*, non qu'il soit meilleur que les pièces dont je viens de parler : il s'en faut de beaucoup; mais le succès étonnant qu'il eut en 1748 est une époque fameuse dans l'histoire littéraire, et l'un des plus mémorables scandales qu'ait jamais donnés l'esprit de parti. Cette vogue passagère, qui ne l'empêcha pas de tomber à la reprise, de manière qu'on ne l'a jamais revu, lui a pourtant conservé un reste de réputation, surtout auprès de ceux qui ne l'ont pas lu; et les éloges qu'on était convenu de lui prodiguer ont duré jusqu'à nos jours. Si l'on abandonne à peu près les deux derniers actes, on persiste à soutenir que les trois premiers *sont trois chefs-d'œuvre;* et dans une de ces diatribes polémiques (1) contre Voltaire, rassemblées par les éditeurs de Crébillon, l'on se récrie avec ce ton d'indignation que l'on prend contre ceux qui démentent une vérité reconnue : *Il ne convient pas que les trois premiers actes de cette pièce sont trois chefs-d'œuvre, et que le rôle de Catilina est de la plus grande force !* Il faut donc voir ce que sont ces *chefs-d'œuvre* et cette *grande force*.

Il est impossible ici de séparer le dialogue de l'intrigue : outre que l'examen du style nous menerait trop loin et ne produirait que de l'ennui, on ne peut bien marquer que par des citations le caractère particulier de cette pièce, et ce caractère est la démence la plus étrange et la plus continuelle, dans le langage comme dans la conduite des personnages.

Catilina, dans la première scène, rend compte de ses desseins à Lentulus. Il est venu avant le jour dans le temple de Tellus, où le sénat doit s'assembler ce jour même; il y cherche Probus, grand-prêtre de ce temple, et qui paraît être dévoué à Catilina et aux conjurés. Cependant ce pontife, à ce que dit Lentulus, est lié à Cicéron

Par l'intérêt, le sang, *l'orgueil et l'amitié.*

On peut choisir; mais, d'un autre côté, Catilina nous dit :

Probus, qu'à Cicéron je veux rendre infidèle,
Me sert *à ménager des traités captieux*,
Où, sans rien terminer, je les trompe tous deux.

---

(1) Ce sont des extraits des feuilles de Fréron.

Des traités entre Catilina et Cicéron! Mais Probus lui rend bien d'autres services : il a arrangé un rendez-vous de nuit dans ce temple entre Catilina et Tullie, fille de Cicéron.

> *Même ici par ses soins* je dois revoir Tullie.

Voilà, certes, un emploi bien digne d'un grand-prêtre! Catilina aime Tullie; et s'il faut l'en croire sur cet amour, d'abord

> C'est *l'ouvrage des sens, non le faible de l'âme.*

Ensuite :

> Cette flamme, où tu crois que tout mon cœur *s'applique*
> *Est un fruit de ma haine et de ma politique.*
> Si je rends Cicéron favorable à mes feux,
> Rien ne peut désormais s'opposer à mes vœux.
> Je tiendrai sous mes lois et la fille et le père,
> Et j'y verrai bientot la république entière.
> Je sais que ce consul me hait au fond du cœur,
> *Sans oser d'un refus insulter ma faveur;*
> *Il craint en moi le peuple, et garde le silence.*

Ainsi, voilà Cicéron qui n'ose pas refuser sa fille à Catilina, et la fille de Cicéron qui vient seule, la nuit, trouver Catilina dans un temple; et le prêtre de ce temple a, *par ses soins*, ménagé cette entrevue de Catilina et de Tullie, comme *il ménage des traités captieux* entre Cicéron et Catilina! Telle est l'ouverture de cette pièce; et si l'on s'en rapporte au titre, cette action se passe dans Rome. Ce n'est rien encore: ne nous pressons pas de nous étonner. Il arrive, cet officieux Probus, et Catilina lui annonce que le souverain pontificat, place très-importante chez les Romains, est accordé à César, au préjudice de ce même Probus qui le briguait. Catilina s'intéressait pour lui; mais la brigue de Cicéron l'a emporté. Cicéron a brigué pour César, contre ce Probus qui est lié à Cicéron *par l'intérêt, le sang, l'orgueil ou l'amitié*. Il reste à savoir d'où est venu ce zèle de Cicéron pour César : Catilina nous en instruit dans la scène précédente :

> J'ai parlé pour Probus; en *public*; au sénat,
> Tandis que pour César, aidé de Servilie,
> *J'engageais* Cicéron, trompé par Césonie.

C'est donc comme on le voit, Cicéron qui, sans le savoir, a fait tout ce que voulait Catilina, et qui est *trompé par une Césonie*! Cela va bien; poursuivons. Probus prétend que cet affront retombe sur Catilina, sur vous, dit-il,

> Qui jusques à ce jour *armé d'un front terrible*
> *Des cœurs audacieux fûtes le moins flexible;*
> Qui d'un sénat *tremblant à votre fier aspect*
> *Forciez d'un seul regard l'insolence au respect.*

Nous voyons dans l'histoire que Marius et Sylla, suivis de leurs légions et de leurs bourreaux, faisaient *trembler le sénat;* mais *forcer au respect l'insolence du sénat*, et *d'un seul regard*, cela était réservé à Catilina, du moins à celui de Crébillon. Il ne faut pas en être surpris; nous verrons bientôt comme il traite ce sénat. Il faut revenir à Probus, qui se jette aux genoux de Catilina, et lui fait une harangue pathétique pour l'engager à vouloir bien par pitié se rendre maître de la république. Catilina l'écoute gravement, et lui répond de même :

> Probus, ne tentez point *une indigne victoire*....
> Parmi *tous ces objets cités pour m'émouvoir*,
> Vous en oubliez un.

PROBUS.

Quel est il?

CATILINA.

Mon devoir.

A combien de désirs il faut que l'on s'arrache,
Si l'on veut conserver une *vertu sans tache!*

Cependant il n'est pas inflexible, et il finit par dire:

Je sens que, malgré moi, *mes scrupules* vous cèdent.

Je ne sais qui était ce Probus; l'histoire ne nous en parle pas. Il fallait sans doute un personnage d'invention pour que Catilina parlât sérieusement de sa *vertu sans tache* et de ses *scrupules*. L'arrivée de Tullie interrompt cette incroyable conversation, et Probus veut s'en aller *en confident discret*. Mais Catilina le supplie, apparemment pour la bienséance, de ne pas *s'éloigner*, et ce grand-prêtre *se retire* seulement dans *le fond du théâtre*. Alors Catilina adresse la parole à Tullie en ces termes:

Quoi! Madame, aux autels vous devancez l'aurore!
Eh! quel soin si pressant vous y conduit encore?
Qu'il m'est doux cependant de revoir vos beaux yeux,
Et de pouvoir ici rassembler tous mes dieux!

TULLIE.

Si ce sont là les dieux à qui tu sacrifies,
Apprends qu'ils ont toujours abhorré les impies,
Et que, si leur pouvoir égalait leur courroux,
La foudre deviendrait le moindre de leurs coups.

CATILINA.

Tullie, expliquez-moi ce que je viens d'entendre.
Ma gloire et mon amour craignent de s'y méprendre;
Et si nous n'étions seuls, malgré ce que je voi,
Je ne croirais jamais que l'on s'adresse à moi.

Ce qu'on à peine *à croire*, *malgré ce qu'on voit*, c'est qu'un dialogue, un style de cette espèce soit du dix-huitième siècle, et qu'on l'ait entendu pendant vingt représentations.

Catilina, indigné des reproches de Tullie, la prie de songer

Que l'amour est *déchu de son autorité*,
Dès qu'il veut *de l'honneur blesser la dignité*.

Tullie, pour le pousser à bout, fait paraître un esclave qui accuse Catilina de conspirer contre la patrie. Il s'écrie à part et avec surprise: *C'est Fulvie*, et en effet, cet esclave n'est autre que la courtisane Fulvie, qui a été la maîtresse de Catilina, et qui, furieuse de se voir quittée pour Tullie, s'est déguisée en homme et a été accuser son amant auprès de sa rivale. Tout cela n'est-il pas bien digne du théâtre tragique! et l'on ne peut pas dire que l'auteur ait prétendu donner à Fulvie un autre état que celui que tout le monde lui connaît dans l'histoire; car dans le troisième acte, Tullie, pour s'excuser de s'être méprise sur ce faux esclave, dit à Catilina:

Vous savez de mes mœurs *quelle est l'austérité*;
Qu'enchaînée aux devoirs d'une innocente vie,
Je n'ai jamais connu que le nom de Fulvie....

ce qui signifie clairement qu'elle a été trop bien élevée pour connaître une femme publique autrement que de nom. L'on peut juger par-là du respect qu'a montré l'auteur de *Catilina* pour les bienséances les plus vulgaires.

Catilina, pour achever cette scène comme elle a commencé, appelle Probus et remet Fulvie entre ses mains. Rien n'est plus conséquent, et l'on peut mettre une courtisane sous la garde d'un prêtre qui fait l'office

d'entremetteur. Cette pièce n'est pourtant pas du temps de Hardy; elle est de nos jours.

Probus reparaît au second acte avec Fulvie, et, s'acquittant très-bien de son métier, il tâche de la raccommoder avec son amant, de *lui persuader* que les soins de Catilina pour Tullie ne sont qu'une feinte, et n'ont pour objet que de tromper le consul. Il reproche à Fulvie ses emportemens:

> Vit-on jamais l'amour, *dans sa plus noire ivresse*,
> *Emprunter du depit une langue traîtresse?*

Mais Fulvie n'est pas sa dupe:

> Cessez de me flatter qu'on peut m'aimer encore.
> J'ai trop vu la beauté que l'infidèle adore.
> Mes yeux, avant ce jour, ne la connaissaient pas;
> Mais *vous me payerez ces funestes appas.*
> *C'est vous qui leur gagnez sur moi la préférence.*

Que dire de ce Probus à qui l'on veut faire *payer les appas de Tullie*, parce qu'il *leur a gagné la préférence?* Il n'en parait point du tout étonné. Catilina vient à son secours, et parle à la courtisane déguisée, comme il a parlé à Tullie; c'est la même dignité et la même raison. Il se plaint que Fulvie, par une jalousie folle, veuille *sacrifier le premier des Romains*, ce n'est ni César, ni Pompée, ni Cicéron, ni Caton; c'est Catilina. N'est-ce pas là un noble orgueil? Il ajoute que c'est pour Fulvie qu'il voulait *conquérir un empire*. Elle lui répond que, *dans l'art de tromper*, elle en sait autant que lui-même; elle rappelle tout ce qu'elle a fait pour lui:

> Songe que *tu me dois* et César, et Crassus,
> Les enfans de Sylla, Cépion, Lentulus.

Pour ce qui est de César, Fulvie se vante un peu, l'acquisition n'était pas complète. Enfin, sans vouloir d'autre *éclaircissement*

> *Qui puisse triompher d'un plus doux mouvement*,

elle propose, pour gage de la paix, de donner un démenti à Tullie en plein sénat. Catilina, loin d'accepter cet accommodement, lui dit:

> Si jamais vous osiez y démentir Tullie,
> Un affront si sanglant *vous coûterait la vie*
> . . . .
> Tullie, *en me perdant*, se rend digne de moi.

Et comme Fulvie s'en est rendue indigne en *le sacrifiant*, il veut qu'elle l'*accuse au sénat*. Elle le lui promet bien, et s'en va: on ne la revoit plus, et il n'en est plus question dans la pièce. L'auteur, qui s'est apparemment souvenu d'elle au dernier vers du quatrième acte, fait donner par Catilina l'ordre de la tuer; mais il donne cet ordre comme en passant, et dans un moment où il est en train d'en donner de semblables, par exemple, contre ce Probus que nous avons vu aussi enthousiaste auprès de lui que Séide auprès de Mahomet. Tout ce zèle fanatique n'empêche pas que Catilina ne dise à Cétégus:

> Probus ne m'a fait voir qu'un esprit chancelant:
> Prévenons les retours d'un conjuré tremblant;
> Et de la même main songe à punir Fulvie
> De ses nouveaux forfaits et de sa perfidie.

Il est vrai qu'on ne nous dit pas au cinquième acte si cet ordre a été exécuté, et que la pièce finit sans qu'on sache ce que sont devenus Probus et Fulvie; mais qu'importe?

Il nous reste à entendre Cicéron: c'est dans ce rôle que l'auteur s'est surpassé:

C'est vous, Catilina, que je cherche en ces lieux,
Non comme un sénateur jaloux et furieux,
Mais comme un ennemi *qui sait régler sa haine*
Sur ce qu'en peut permettre une vertu romaine.

Il est impossible de décider si, dans ces trois vers, Cicéron parle de lui ou de Catilina ; mais qu'importe? Ce qui suit est clair :

Enfin, depuis le jour que le sort des Romains,
Par le choix des tribuns, fut remis en mes mains,
Vous ne m'avez point vu, *soigneux de vous déplaire*,
Braver l'inimitié *d'un si noble adversaire.*
Je remportai sur vous l'honneur du consulat
Sans acheter les voix du peuple et du sénat,
Et vous savez assez que cette préférence
Qui flattait vos désirs, *passait mon espérance.*
Mais le sénat, toujours *en butte à vos mépris*,
Réunit sur moi seul les vœux et les esprits.

Sûrement l'auteur a voulu laver Cicéron du reproche de vanité qu'on lui a fait si souvent ; il ne peut pas pousser la modestie plus loin : ce sont *les mépris* de Catilina pour le sénat qui ont fait Cicéron consul. Nous allons voir comment le sénat se venge de ses *mépris*. Le consul poursuit :

On dit... *mais je crois peu des bruits mal assurés,*
Qui vous osent nommer parmi des conjurés.
Tout défiant qu'il est, Caton ne l'ose croire.
Cependant le sénat, *jaloux de votre gloire*,
Pour étouffer des bruits qui, *dans un sénateur*,
Pourraient, en vous blessant, blesser son propre honneur,
Dès hier vous nomma gouverneur de l'Asie.
Pompée et Pétréius, descendus vers Ostie,
L'un et l'autre chargés de vous y recevoir,
Remettront dans vos mains leur souverain pouvoir.

Cicéron qui *croit peu des bruits mal assurés, qui nomment Catilina parmi des conjurés!* Caton qui *n'ose pas le croire!* Le Sénat qui, *jaloux de la gloire de Catilina, le nomme gouverneur de l'Asie* et successeur de Pompée! Ce seul exposé suffit : je supprime toute réflexion ; je m'en rapporte à celles qui se présentent d'elles-mêmes à quiconque a la plus légère idée de l'histoire romaine, et des vraisemblances de mœurs et de caractères essentielles à la tragédie.

Si l'on ne s'attendait pas à ces propositions de Cicéron et du sénat, on ne s'attend pas davantage à la manière dont Catilina reçoit l'offre de ce gouvernement d'Asie, qui avait été l'objet de l'ambition de Sylla, de Lucullus, de Pompée, et qui certainement aurait ôté à Catilina toute idée de conspiration, s'il eût été un moment dans le cas de prétendre à un commandement de cette importance, qui ne se donnait qu'aux premiers magistrats sortant de charge.

Ainsi donc le sénat veut, sans me consulter,
Me charger d'un emploi que je puis rejeter.
Je ne sais s'il a cru *me forcer à le prendre*,
Mais j'ignore comment *vous osez me l'apprendre.*

En effet, quel excès de hardiesse!

Et *croire m'éblouir* jusqu'à me déguiser
Tout l'affront d'un honneur que je dois mépriser.

Catilina est difficile à contenter.

L'intérêt des Romains n'est pas ce qui vous guide ;
C'est le seul mouvement *d'une haine perfide*

Que le fiel de Caton sut toujours enflammer,
Et que mes *soins en vain ont tenté* de calmer.
J'ai fait plus, j'ai brigué jusqu'à votre alliance;
Et lorsque *Rome attend avec impatience*
Un hymen qui pourrait rassurer les esprits,
Vous osez le premier signaler des mépris!

Qui l'aurait cru, que *Rome attendît avec impatience* l'hymen de la fille de Cicéron avec Catilina, et que Cicéron *signalât des mépris* en lui offrant le gouvernement de l'Asie? Ce *mépris* serait-il dans ses discours? Il ne lui a parlé qu'avec un profond respect, et comme un client devant son supérieur. Il lui a dit:

Encor si quelquefois vous daigniez vous contraindre!
. . . .
A vos moindres chagrins vous voulez que tout tremble!
. . . .
Quel citoyen pour nous, *et le plus grand peut-être*,
S'il nous menaçait moins de nous donner *un maître*!

Catilina parle du moins comme s'il l'était déjà:

Alarmé *d'un pouvoir dont la grandeur vous blesse*,
L'ardeur d'en triompher vous occupe sans cesse.

La grandeur du pouvoir de Catilina! Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un Pompée? Il finit par défier le consul de produire cet esclave accusateur dont Cicéron ne lui a point parlé, et il veut bien par pitié lui apprendre que

Cet esclave est Fulvie,
Qui, jalouse en secret des charmes de Tullie,
A cru devoir troubler *quelques soins innocens*
Qu'exigeaient d'un grand cœur des charmes si touchans.
Vous rougissez, Seigneur....

S'il est vrai que Ciceron *rougisse*, c'est apparemment d'entendre Catilina lui parler en confidence *des soins* qu'il rend à sa fille; c'est du moins ce que doit faire le Cicéron de la pièce, qui trouve fort bon, comme on va le voir, que Catilina rende *des soins* à Tullie. Mais s'il eût parlé ainsi au Cicéron de Rome, s'il lui eût dit que les *charmes touchans de Tullie exigeaient des soins innocens* de Catilina, Cicéron, dont la maison n'avait jamais été ouverte à un pareil homme, et dont la fille n'avait pu être vue de Catilina que dans les cérémonies publiques, aurait cru fermement que la tête lui avait tourné. La sienne n'est pas forte dans cette pièce, car elle paraît entièrement renversée par cette conversation:

Dans quel désordre il laisse mes esprits!
Quelle honte pour moi si je m'étais mépris!
Catilina pourrait ne pas être coupable....
. . . . Essayons cependant de *calmer la fureur*
Du perfide ennemi qui fait tout mon malheur.
S'il paraît au sénat et qu'il s'y justifie,
Son triomphe bientôt *me coûterait la vie.*
Malgré tous ses détours, *j'entrevois ce qu'il veut;*
Mais nous serions perdus, s'il osait ce qu'il peut.
Employons sur son cœur le pouvoir de Tullie,
Puisqu'il faut que le mien jusque-là s'humilie.
Quel abîme pour toi, malheureux Cicéron!
Allons revoir ma fille et consulter Caton.

Encore une fois, j'écarte les observations; je n'ai pas le courage d'en faire: Mais figurons-nous Cicéron tout à coup transporté parmi nous, et assistant à une représentation de cette pièce; que pourrait-il penser; que pour-

» rait-il dire? « Ce peuple passe pour l'un des plus instruits et des plus » éclairés qu'il y ait au monde, et ce théâtre en rassemble l'élite. Tout ce » qui a reçu ici quelque éducation sait parfaitement l'histoire de mon pays » et la mienne; ils ont appris mes ouvrages dès l'enfance, ils les savent » par cœur, et c'est sur le théâtre dont cette nation se glorifie qu'on me » fait tenir un langage qui réunit la plus ridicule stupidité à la plus basse » infamie! Serait-ce un spectacle sérieux? N'est-ce pas plutôt une de ces » farces bouffonnes où l'on se joue aux dépens de ce qu'il y a de plus res» pectable, et dont l'auteur a voulu divertir le public aux dépens de Cicé» ron? En ce cas, j'avoue qu'il ne pouvait pas mieux faire; mais je l'au» rais dispensé de me choisir ». C'est à peu près ainsi que Cicéron pourrait s'exprimer. Quant à la réponse qu'on pourrait lui faire, je m'en rapporte à vous, Messieurs, et j'achève l'exposé des *trois chefs-d'œuvre*.

De nouveaux acteurs viennent occuper la scène: ce sont les ambassadeurs gaulois, Sunnon et Gontran, que *les Gaules ont daigné envoyer en ces lieux*, et qui se sont liés avec Catilina. Celui-ci, qui vient de traiter Cicéron comme vous l'avez vu, débute avec eux par ce vers:

De nos desseins secrets la trame est découverte.

Il faut donc que ce soit par une révélation surnaturelle; car il s'est moqué de la déposition dont Fulvie le menaçait:

Qu'aurais-je à redouter d'une femme infidèle?
Quels seront ses garans? et d'ailleurs, *que sait-elle?*
Quelques vagues projets dont l'imprudent Caton
Nourrit depuis long-temps la peur de Cicéron.
. . . .
Tandis *qu'un grand dessein échappe à ses lumières.*

De plus, cette Fulvie n'a parlé qu'à Tullie, et Tullie n'a parlé à personne; elle va même dans l'instant demander pardon à Catilina de ses soupçons injustes. Ce n'est pas la pénétration de Cicéron qu'il peut craindre, il a dit:

Maître de mes secrets, j'ai pénétré les siens,
Et Lentulus lui-même ignore tous les miens.

Puisque son principal confident *ignore tous ses secrets*, qui donc a pu en *découvrir la trame?* Personne assurément; car, dans l'assemblée du sénat qui a lieu au quatrième acte, nous verrons que Cicéron n'en sait pas plus qu'il n'en savait tout à l'heure. Mais, encore une fois, qu'importe? Catilina demande un asile aux Gaulois en cas de malheur, et Sunnon lui demande sa *protection* pour les Gaulois. Voilà l'objet de la scène où Catilina parle encore de *sa vertu*, comme il en a parlé à Tullie, à Fulvie, à Probus, à tout le monde; et comme Probus et Fulvie ne reparaîtront plus, de même nous ne reverrons plus ni Sunnon ni Gontran. Arrive Tullie, qui veut réparer ses injustices, et qui tremble d'*effroi* de l'*accueil* de Catilina. Elle se plaint qu'il n'ait pas daigné la désabuser:

Fallait-il exposer *une âme vertueuse*
A servir les fureurs *d'une âme impétueuse.*

Elle conjure Catilina de ne point aller au sénat, et de mépriser Fulvie:

Faisons-la de ces lieux sortir secrètement.

Nouvelle preuve qu'elle y est encore sous la garde de Probus, et qu'elle n'a pu parler à personne. Mais *la vertu* de Catilina rejette tous ces ménagemens.

TULLIE.

Pourriez-vous de ma part craindre une perfidie?

CATILINA.

Non ; mais on a trompé votre crédule amour,
Afin que vous puissiez me tromper à mon tour.
La plus légère peur corrompt les cœurs timides,
Et des plus vertueux fait souvent des perfides.

La fille de Cicéron, qui sans doute reconnaît son père dans *ces cœurs timides* dont *la peur fait des perfides*, se hâte de dire à son amant :

Du moins en ma présence *épargnez Cicéron*.

et un moment après :

Accordez à mes pleurs *la grâce des Romains*.

En vérité, ce qui paraît le plus extraordinaire dans cette pièce, c'est que Catilina s'abaisse à une conspiration. Que peut-il vouloir ? Il est le *premier des Romains ;* tout le monde est à ses pieds. Le consul vient de la part du sénat lui offrir respectueusement le plus beau gouvernement de l'empire, et lui demande pour toute grâce de se *contraindre quelquefois*, et de se faire un peu *moins craindre ;* et lorsqu'à la fin de ce troisième acte on vient lui annoncer que le sénat s'assemble, il répond :

Je veux, *à commencer par le plus fier de tous,*
Les voir dans un moment tomber à mes genoux.
Aucun d'eux n'osera soutenir ma présence ;

et il sort pour aller *leur annoncer un maître*. Il n'y a plus de milieu : ou c'est le roi du monde, et il a vingt légions à ses ordres ; ou c'est le capitan Matamore de l'ancienne comédie. Il faut bien croire qu'en effet il est *le maître* comme il le dit, puisqu'au moment où il entre dans le sénat, l'auteur a soin de nous avertir que *tout le monde se lève à son aspect* (honneur qui ne se rendait jamais qu'aux consuls), et que, dans toute la scène, il parle aux sénateurs, d'abord comme un *maître irrité* qui menace ses esclaves, ensuite comme les dédaignant au point qu'il ne veut pas même d'eux pour esclaves. Enfin il finit par en avoir pitié, et consent à les sauver. On pourrait en douter peut-être ; il faut l'entendre :

Sylla vous méprisait, et moi je vous déteste.
De nos premiers tyrans vous n'êtes qu'un vil reste.
Juges sans équité, magistrats sans pudeur,
Qui de vous commander voudrait se faire honneur ?
Et vous me soupçonnez d'aspirer à l'empire,
Inhumains acharnés sur tout ce qui respire,
Qui depuis si long-temps tourmentez l'univers !
Je hais trop les tyrans pour vous donner des fers.

Caton veut prendre la parole ; Catilina l'interrompt :

Tais-toi.
Il est vrai qu'autrefois, plus jeune et *plus sensible*
(Vous l'avez ignoré, ce projet si terrible,
Vous l'ignorez encor), *je formai le dessein*
De vous plonger à tous un poignard dans le sein.
L'objet qui vous dérobe à ma juste colère
Ne parlait point alors en faveur de son père.
Mais un autre penchant plus digne d'un Romain,
M'arracha tout à coup le glaive de la main.
Je sentis, malgré moi, l'amour de la patrie
S'armer *pour des cruels indignes de la vie.*

Cicéron, qui devrait être touché de reconnaissance, puisque c'est sa fille seule qui *le dérobe* lui et les sénateurs *à la juste colère de Catilina*, se

montre ici un *de ces ingrats indignes de la vie*. Il s'avise de lui dire, on ne sait pourquoi,

Vous êtes convaincu, le crime est avéré,

quoiqu'on n'ait pas encore articulé le moindre fait contre Catilina, ni produit aucune accusation : aussi Catilina reprend dans son style ordinaire :

Je vais de ce discours réprimer *l'insolence*.
Vous pensez, je le vois, que, tremblant pour mes jours?
A des subtilités je veuille avoir recours.
Et qu'ai-je à redouter de votre *jalousie*?
Ainsi ne croyez pas que je me justifie.
Imprudens, savez-vous, si j'élevais la voix,
Que je vous ferais tous égorger à la fois?
. . . .
Lorsque vous ne songez qu'à me faire périr,
Ingrats, sur vos malheurs je me sens attendrir.

Il n'y a pas moyen d'aller plus loin ; ce délire est trop fort : mais il fallait le mettre sous vos yeux. Vous n'en auriez pas supporté une critique sérieuse : et puisqu'il faut finir par s'exprimer nettement, et qu'aujourd'hui l'on ne doit plus rien qu'à la vérité, cette pièce est en effet un chef-d'œuvre d'extravagance, de ridicule et de barbarie ; et observez que, pour ce qu'on appelle action, intrigue, nœud dramatique, il n'y en a pas trace jusqu'ici, et qu'il serait impossible de dire de quoi il est question ; car la querelle entre Fulvie, Tullie et Catilina, toute insensée qu'elle est, s'est renfermée entre ces trois personnages, et s'est terminée au commencement du second acte. L'accusation n'a pas eu lieu ; Cicéron n'en dit pas un mot dans le sénat : Catilina en sort justifié et remercié par le consul et par le sénat, et il est vaincu à la fin de la pièce, et se tue sans qu'il soit possible de se rendre compte de rien qui ait l'apparence d'une intrigue tragique.

Résumons : il paraît démontré que Crébillon n'était pas en état de traiter des sujets qui demandassent quelque connaissance de l'histoire, des mœurs des nations, et du caractère des personnages célèbres. Il avait très-peu de littérature ; il lisait peu, si ce n'est les romans du dernier siècle, pour lesquels il avait un goût décidé. Cette lecture, faite avec précaution et jugement, peut n'être pas inutile à un poëte tragique : on y trouve des situations et de l'héroïsme, mais l'un et l'autre presque toujours hors de la nature ; et ce n'est pas là qu'on peut étudier le cœur humain, les vraies passions et leur langage, les convenances de toute espèce, la vraisemblance, le dialogue, le goût et la vérité d'expression. Aussi toutes ces qualités manquent absolument dans toutes les pièces de Crébillon, excepté dans les belles scènes de *Rhadamiste* et dans quelques morceaux d'*Électre*. S'il est incontestable que c'est dans le plus grand nombre des ouvrages qu'un auteur a composés dans le temps de sa force qu'il faut chercher sa manière habituelle, on ne peut nier qu'*Idoménée*, *Atrée*, *Electre* presque toute entière, *Xercès*, *Sémiramis*, *Pyrrhus*, *Catilina*, ne soient de très-mauvais romans, où la nature et la raison sont entièrement méconnues, dans le plan comme dans le style. Les scélérats y sont extravagans et froids, les héros des fanfarons sentencieux, les amans langoureux et fades, les ressorts y sont faux et forcés, et les bienséances y sont violées à tout moment dans les sentimens comme dans le dialogue ; les moyens sont d'une monotonie qui accuse la stérilité. On a osé faire ce dernier reproche à Voltaire ; le plus fécond et le plus varié de nos poëtes, et l'on a établi cette imputation absurde sur ce qu'il a employé deux fois le moyen d'une lettre sans adresse. Si c'est un défaut, il a du moins produit *Zaïre* et *Tancrède* : mais que dira-t-on de Crébillon, qui a fondé presque toutes ses pièces sur le même moyen, c'est-à-dire, sur le déguisement des principaux personnages. A

commencer par *Rhadamiste*, Zénobie y paraît sous le nom d'Isménie; dans *Electre*, Oreste est caché sous celui de Tydée; Pyrrhus, dans la pièce de ce nom, l'est sous celui d'Hélénus; Ninias, dans *Sémiramis*, sous celui d'Agénor; le fils de Thyeste, sous celui du fils d'Atrée; Sextus, *dans le Triumvirat*, sous celui de Clodomir; et dans *Catilina* même, Fulvie se déguise en esclave. Ne reconnaît-on pas là le goût romanesque, qui était le principal caractère de l'esprit de Crébillon? — Mais il a fait *Rhadamiste*, et vous avez vous-même établi en principe que la postérité ne classait un auteur que sur ce qu'il avait fait de bon. — Fort bien; la conséquence de ce principe est que, malgré tant de mauvais ouvrages, l'homme qui a fait *Rhadamiste*, dont le plan est beau et l'exécution quelquefois très-belle, mérite une place très-honorable parmi nos poëtes tragiques. Mais s'ensuit-il qu'il doive être mis au nombre des grands maîtres de l'art? On peut démontrer que non. D'abord le principe dont il s'agit leur est bien différemment applicable: il signifie en lui-même que, quand un auteur, dans le plus grand nombre des productions qui ont précédé la décadence de l'âge, a laissé l'empreinte d'un talent supérieur, la postérité oublie ses fautes, et ne compte que ses chefs-d'œuvre. C'est ce qui est arrivé à Corneille, qui, depuis *le Cid* jusqu'à *Héraclius*, a montré un grand génie dans tout ce qu'il a fait. Depuis *Pertharite* jusqu'à son *Attila*, ce n'est plus lui; la vieillesse lui avait ôté ses forces. Pour Racine, qui malheureusement n'a pas vécu jusqu'à la vieillesse, et a cessé d'écrire dans la maturité, on ne peut séparer de ses excellentes compositions que les deux essais de sa jeunesse, *les Frères ennemis* et *Alexandre*; et l'on ne peut compter son *Esther*, qui n'était pas destinée au théâtre. Il reste donc à ces deux poëtes des monumens nombreux; ceux de Voltaire le sont encore davantage. Il n'en reste qu'un seul à Crébillon: d'où vient cette différence? La raison en est sensible. De même que dans ces grands hommes la foule des chefs-d'œuvre prouve la fécondité d'un beau talent, la richesse de l'imagination, les ressources de l'art, l'étendue de l'esprit, et la variété des vues et des idées; de même, si Crébillon, dans le cours d'une très-longue carrière, n'a eu qu'une seule conception heureuse et sûre, n'est-ce pas une preuve que, né avec du génie, il n'avait d'ailleurs rien de ce qui peut le fortifier, l'étendre, l'enrichir, le guider; qu'incertain dans ses efforts, égaré dans sa marche, il n'a bien rencontré qu'une fois: qu'incapable de féconder le fonds qu'il avait reçu de la nature, il n'a pu mûrir qu'une seule production, et n'a pu laisser d'ailleurs que des fruits malheureux et avortés? Et qu'est-ce que cette différence entre eux et lui, si ce n'est celle de la force à l'impuissance, de l'abondance à la stérilité, des grandes lumières aux vues bornées de la supériorité d'esprit et de goût à des facultés très-imparfaites? En un mot, quel est, parmi les peintres et les statuaires du premier ordre, celui qui n'a fait qu'un beau tableau ou une belle statue?

De ces principes géneraux, si nous descendons aux considérations particulières, cette pièce même de *Rhadamiste* peut-elle, sous tous les rapports, soutenir le parallèle avec ce que Racine et Voltaire ont produit de plus parfait? Admettons qu'elle se soutienne au théâtre: à la lecture, si décisive pour la réputation; à la lecture, qui consacre les ouvrages, et qui est l'irrévocable sceau de leur mérite, peut-elle soutenir la comparaison? Otez-en quelques morceaux qui sont d'une grande beauté, elle est généralement mal écrite; et vous avez vu, Messieurs, ce qu'était le style du premier acte. Or c'est ici un principe incontestable, que, dans un siècle où la langue et le goût sont fixés, et qui a des modèles en tout genre, un auteur qui écrit mal, manque, surtout en poésie, d'une des qualités les plus essentielles, et par conséquent ne saurait être au premier rang. On n'est point grand poëte sans le style, à moins que l'on ne soit,

ainsi que Corneille, le premier à former la langue et le style de sa nation. Je crois bien que de ce côté l'infériorité ne sera pas contestée; mais même dans les autres parties, prétendra-t-on que l'auteur de *Rhadamiste* soit au niveau de Racine et de Voltaire? Egale-t-il le premier pour l'entente des scènes et du dialogue, et le second pour l'effet théâtral? On nous dit qu'*il a un genre à lui*, qu'*il est le créateur d'une partie qui lui appartient en propre, de cette terreur qui constitue la véritable tragédie.* Ces assertions sont bonnes pour ceux qui ne réfléchissent pas; elles sont fausses à l'examen. D'abord une quantité de mauvais ouvrages ne forme pas *un genre;* c'est abuser des mots. J'ai démontré qu'*Atrée* n'était point le modèle de *la terreur tragique*, et que ce modèle existait long-temps auparavant dans le cinquième acte de *Rodogune.* Il n'est pas non plus dans *Electre;* elle est trop affaiblie et trop défigurée par la froideur des épisodes et la fadeur de la galanterie. Il faut donc revenir encore à *Rhadamiste;* il y en a ici de la terreur dans une juste mesure, et mêlée de pitié; c'est la vraie tragédie. Mais il y a des degrés dans tout, et si j'ose dire ce que j'en pense, le plus beau modèle de cette partie dramatique est dans le cinquième acte de *Zaïre* et dans le quatrième de *Mahomet.* Si l'on me demande pourquoi: c'est qu'à cette terreur portée au comble se joint la plus attendrissante pitié; c'est que le cœur, serré par l'effroi, est soulagé par les larmes; et c'est là, si je ne me trompe, le dernier effort de l'art, le plus beau triomphe de la tragédie.

Pour conclure, nous avons trois grands tragiques entre lesquels il serait très-difficile de prononcer une primauté absolue: du moins ce n'est certainement pas moi qui l'entreprendrai. La saine critique peut seulement reconnaître que chacun d'eux l'emporte dans les parties qui le distinguent particulièrement; Corneille, par la force d'un génie qui a tout créé, et par la sublimité de ses conceptions; Racine, par la sagesse de ses plans, la connaissance approfondie du cœur humain, et surtout par la perfection de son style; Voltaire, par l'effet théâtral, la peinture des mœurs, l'étendue et la variété des idées morales adaptées aux situations dramatiques. Je doute que les générations futures, en admirant ces trois hommes rares, soient jamais d'accord sur le rang qui leur est dû. Mais je ne suis pas surpris qu'il y ait aujourd'hui des juges plus hardis: ce ne sont sûrement pas des artistes; ce sont ceux qui, dans des feuilles et dans des dictionnaires, décident sur tout ce qu'ils n'ont pas étudié; les uns décernant à Crébillon *la troisième statue* (1), les autres ne reconnaissant *de poëte tragique que lui seul*, et ne daignant pas même nommer Voltaire; tous se faisant tour à tour les instrumens de la haine et de l'envie, et les échos de l'ignorance, sont très-bien caractérisés dans ces vers de ce même Voltaire, qu'ils aimaient d'autant moins qu'il les connaissait mieux.

> Animaux malfaisans, semblables aux harpies,
> De leurs ongles crochus et de leur souffle affreux,
> Gâtant un bon dîner qui n'était pas pour eux.

SECTION II.

Lagrange-Chancel, Lamotte, Piron, Lefranc de Pompignan.

Rien ne fait mieux voir combien la poésie dramatique est à la fois séduisante et périlleuse que la multitude d'ouvrages qu'elle a produits dans ce siècle, et le très-petit nombre de ceux qui ont échappé à l'oubli. On a

(1) Crébillon fils allait plus loin, et celui-là du moins était excusable. On lui disait un jour, au foyer de la comédie française: « On a beau faire, votre père sera toujours » le troisième de nos tragiques » *Dites, sera toujours un des trois.*

représenté ou imprimé, depuis la mort de Racine, environ un millier de tragédies. Combien en est-il resté au théâtre, en mettant à part celles de Voltaire, qui a pris son rang à côté des deux maîtres du dernier siècle? A peu près une trentaine, avec plus ou moins de succès et de réputation, plus ou moins de bonheur ou de mérite, et parmi celles qui appartiennent à des auteurs actuellement vivans, il en est qui sûrement ne sont pas à l'abri des différentes révolutions que le temps a fait essuyer aux poëtes de l'âge précédent, dont vous avez vu varier les destinées.

Les esprits supérieurs, en dominant sur l'esprit général, ont une influence progressive sur le sort des écrivains modernes. Le ton que Voltaire a fait prendre à la tragédie est en effet, sans qu'on s'en soit aperçu, ce qui a le plus contribué à faire disparaître nombre de pièces qui avaient encore de la vogue avant lui. La manière dont ce grand homme a traité l'amour dans ses tragédies a dégoûté des galanteries pastorales et des fadeurs dialoguées d'*Alcibiade*, de *Tiridate*, d'*Arminius*, que Baron fit applaudir autrefois. Si, depuis trente ans, on n'a pas osé remettre l'*Astrate* de Quinault, la *Pénélope* de Genest; si le *Pyrrhus* de Crébillon, qu'on essaya de faire revivre il y a quelques années, fut aussitôt abandonné, c'est qu'en voyant tous les jours des pièces telles que *Zaïre*, *Alzire* et *Tancrède*, on eut plus de peine à supporter la froideur et la faiblesse de ces romans alambiqués et de ces langoureuses élégies. Un acteur immortel, à qui la déclamation fut redevable du même progrès que la tragédie devait à Voltaire, nous accoutuma, comme de concert avec le poëte, à des impressions plus fortes et plus profondes, et c'est surtout, grâce à ces deux talens réunis, qu'on a senti que la tragédie devait être quelque chose de plus que ce qu'elle était souvent du temps de Baron, une conversation noble et une galanterie de cour. Si la disposition naturelle à l'esprit humain, de passer facilement d'un excès à l'autre, nous a jetés ensuite dans l'exagération de toute espèce; si l'on est devenu outré de peur d'être faible (ce qui n'est qu'une autre sorte de faiblesse), si l'on est devenu extravagant de peur d'être froid (ce qui n'est qu'une autre sorte de froideur), il n'est pas impossible que quelques bons esprits, quelques bons modèles nous ramènent à ce juste milieu, qui est le point de perfection dans tous les arts. L'exaltation de tête n'est qu'une maladie morale qui a son cours et ses périodes comme les épidémies physiques: la contagion peut s'arrêter quand elle est à son plus haut degré. On peut en venir à s'apercevoir au théâtre, qu'il y a quelque différence entre la vraie chaleur qui nous pénètre et l'effervescence factice qui nous étourdit, entre les transports de la passion et les convulsions de l'épilepsie, entre les accens de l'homme sensible et les hurlemens d'un fou enragé, entre un héros qui se plaint et un mendiant qui nous apitoie, entre une princesse irritée et une harengère qui querelle. Depuis trop long-temps on confond des choses si différentes, sous prétexte de *chaleur;* mais cette manie est peut-être près de son terme; et l'ennui, qui à la longue naît de tout ce qui est faux; l'ennui, plus efficace que toutes les leçons, peut nous ramener à la vérité. Qui sait alors ce que deviendront les monstres dramatiques, composés et représentés de nos jours sur ce plan d'exagération qui touche à la folie? Qui sait si la ténébreuse démence du théâtre anglais ne sera pas repoussée du nôtre, et si nous ne cesserons pas d'imiter de cette respectable nation ce qu'elle a de moins imitable? Ce n'est pas que nous ne devions à quelques-uns de ceux qui travaillent aujourd'hui pour le théâtre des productions d'un meilleur genre, et je me ferais un plaisir de rendre justice à ce qu'ils ont d'estimable; mais le plan que je me suis prescrit, ne comprenant point jusqu'ici les auteurs vivans, me dispense d'un jugement où la louange et la censure sont presque égale-

ment dangereuses. Le temps ne doit marquer qu'à la fin de leur carrière ce que l'opinion générale doit faire perdre ou gagner à chacun d'eux ; et borné à rendre compte de ce que nous ont laissé ceux qui ne sont plus, le premier témoignage que je leur dois, c'est que l'art de Melpomène est si difficile et si brillant, que, même à une grande distance des trois maîtres qu'elle a placés dans son sanctuaire, il y a encore quelque gloire pour ceux à qui un ou deux ouvrages, honorés d'un succès durable, ont donné une place dans son temple.

Lagrange-Chancel était l'écrivain qui, après Crébillon, avait eu le plus de succès au théâtre avant que Voltaire y parût ; mais ses pièces ne s'y soutinrent pas comme *Electre* et *Rhadamiste*. La princesse de Conti, dont il était page, engagea Racine à cultiver les dispositions très-prématurées que ce jeune homme avait montrées : il faisait des vers et des comédies dès l'âge de neuf ans. C'est un des nombreux exemples qui prouvent que le talent poétique s'annonce de bonne heure : il est plus rare que cette extrême précocité n'ait abouti qu'à une médiocrité si décidée. La seule partie de l'art qu'il ait connue, c'est l'entente de l'intrigue ; c'est surtout le mérite d'*Amasis* et d'*Ino ;* tous les autres lui manquent presque entièrement. *Jugurtha*, sa première pièce, composée lorsqu'il n'avait que seize ans, ne serait pas même dans le cas d'être comptée, si l'auteur ne nous apprenait qu'il l'avait depuis revue et corrigée avec le plus grand soin, et s'il ne l'eût jugée digne d'entrer dans l'édition complète de ses Œuvres, qu'il rédigea quelque temps avant sa mort. L'intrigue en elle-même n'est pas mal tissue ; mais elle n'est pas plus tragique que presque toutes celles du même temps, et le sujet devait l'être. Au lieu de nous offrir, comme dans l'histoire, un Jugurtha qui a soif de régner et soif du sang de son frère, un Africain artificieux et féroce, qui trompe et qui déteste les Romains, c'est l'amoureux de la princesse Artémise, d'une fille de Bocchus, et il hait beaucoup moins dans son frère Adherbal un concurrent au trône de Numidie, qu'un rival aimé de cette Artémise ; et puis une Ildione fille de Jugurtha, aime Adherbal, qui ne l'aime point ; et ce qui occupe le fameux Jugurtha, c'est qu'il faut

Que la gloire en ce jour
Rassemble quatre cœurs séparés par l'amour.

Avec ces *quatre cœurs* on ne touche point le nôtre : point de vérité dans les caractères, point de noblesse dans les ressorts, rien d'attachant, rien d'intéressant ; et Adherbal est égorgé, et Artémise s'empoisonne, et Ildione se tue, sans que les meurtres, le poignard et le poison puissent réchauffer ces triviales intrigues, glacées par des amours de convention que la tragédie a si long-temps et si mal à propos empruntées de la comédie. Ne les retrouve-t-on pas encore dans un de ces beaux sujets anciens que ne devait pas traiter ce Lagrange, disciple de La Calprenède bien plus que de Racine ? Il n'a pas manqué de mettre dans son *Oreste et Pylade* un double amour. Pylade tombe subitement amoureux d'Iphigénie, tout en arrivant dans le temple où cette prêtresse va l'immoler, et, par un coup de sympathie, la prêtresse devient aussi amoureuse de sa victime. A l'égard de Thoas, il y a long-temps qu'il est amoureux d'Iphigénie, tandis qu'une Thomyris, princesse du sang des rois scythes, est très-inutilement amoureuse de lui. Ce dernier amour a cela d'extraordinaire, que c'est un tyran qui en est l'objet ; il est vrai qu'il y entre un peu d'ambition, et qu'en l'épousant elle remonte au trône qu'il a usurpé sur la famille de Thomyris ; mais enfin elle veut à toute force l'épouser, et c'est, je crois, le seul tyran à qui un poëte tragique ait fait tant d'honneur. Au reste, ce rôle de Thomyris sert du moins pour le dénoûment, qui est le

grand écueil du sujet. L'auteur se félicite beaucoup de cette invention, qu'il compare à l'épisode d'Eriphyle; mais Racine ne lui en avait pas tant appris, et ce dénoûment n'est qu'un escamotage d'une autre espèce que celui de l'*Iphigénie en Tauride* de Guymond de La Touche, où Pylade, comme tombé des nues, se trouve à point nommé dans le temple pour arrêter le glaive de Thoas levé sur Oreste, qui est sans défense, et pour enfoncer le sien dans le cœur du tyran. Lagrange s'y prend plus finement, c'est-à-dire, plus ridiculement : Thoas, pour se débarrasser de Thomyris, veut la faire embarquer avec un ambassadeur sarmate, le jour même où il se propose d'épouser Iphigénie. Il charge un Hydaspe de la conduire au vaisseau; mais il se trouve que la prêtresse grecque, en se couvrant de son voile, a pris la place de la reine des Scythes, et s'est fait mener au navire sous bonne escorte, avec son frère Pylade et la statue. Thoas court après les fugitifs; il est tué par Oreste; et lui tué, tout le reste parti, il ne reste que Thomyris, qui devient ce qu'elle peut.

N'oublions pas qu'on rencontre ici de ces faibles imitations de scènes fameuses, maladresse trop ordinaire à la médiocrité. Rien de plus connu que le beau combat d'amitié et de générosité entre les deux princes, dont chacun veut être Héraclius pour mourir seul et pour sauver l'autre. Lagrange a cru faire merveille en faisant jouer le même rôle aux deux héros de sa pièce; dans une scène où Pylade s'avise de soutenir qu'il est Oreste, parce que Thoas, que les oracles ont menacé de ce prince, n'en veut qu'à lui seul, et consent à épargner son compagnon. Cette dispute ne produit rien du tout, et ne sert qu'à faire voir que Lagrange s'est souvenu fort mal à propos d'une belle scène de Corneille. Guymond de La Touche en a imité plusieurs de Lagrange, mais tout différemment : quand il lui emprunte quelque chose, c'est toujours en le surpassant. On jouait encore quelquefois *Oreste et Pylade* avant que nous eussions *Iphigénie en Tauride*; mais cette dernière pièce, très-supérieure à la première, l'a bannie entièrement du théâtre, et a mérité l'honneur d'en demeurer seule en possession.

Il était de la destinée de Lagrange d'être dépossédé : ce qu'*Iphigénie en Tauride* a fait d'*Oreste et Pylade*, *Mérope* l'a fait d'*Amasis*. On sent qu'il y a ici bien une autre distance; mais aussi *Amasis* est fort au-dessus d'*Oreste et Pylade* : c'est, avec *Ino*, ce que Lagrange a fait de meilleur. Le fond du sujet est celui de *Mérope* sous d'autres noms; mais il l'a mêlé de tant d'incidens, que c'est pour ainsi dire une autre pièce, dont l'invention est très-ingénieuse, et dont la conduite est travaillée avec beaucoup d'art. Il y a une situation nouvelle presque à chaque scène; la plus frappante est pourtant celle que l'antiquité admirait dans la *Mérope* grecque, le moment où la reine Nitocris est sur le point de tuer Sésostris son fils, qu'elle ne connaît pas, et qu'elle croit le meurtrier de son fils. Sur cet exposé, l'on penserait que cette situation a le même effet que dans *Mérope* : point du tout; les résultats sont aussi différens que les moyens. C'est Amasis lui-même, le tyran, ennemi et oppresseur de Nitocris; c'est lui qui, persuadé depuis le premier acte qu'il est le père de ce même Sésostris, arrête le bras de la reine. Le jeune prince connaît sa naissance et la cache à dessein; il s'écrie, en voyant d'un côté le poignard de sa mère levé sur lui, et de l'autre Amasis qui la retient :

> O ciel ! quelle est la main par qui j'allais périr !
> O ciel ! quelle est la main qui vient me secourir !

Ces deux vers sont remarquables; mais c'est tout ce que produit dans *Amasis* cette scène dont il résulte dans *Mérope* tant d'impressions successives de terreur et de pitié; et c'est ici le lieu d'expliquer pourquoi ces

sortes de pièces, dont les combinaisons semblent quelquefois plus fortes, plus variées, plus singulières que celles de nos plus grands maîtres, sont pourtant d'un effet extrêmement inférieur Si le plus bel effet de l'art était de compliquer les ressorts, d'accumuler les incidens, de multiplier les surprises, rien ne serait au-dessus d'*Amasis*, et je conçois fort bien que ce genre de drame ait paru admirable à des critiques peu instruits et à des esprits superficiels. Cependant c'est d'*Amasis* même que je me sevirai pour faire comprendre que ce mérite est très-secondaire, et n'assurera jamais le sort d'une tragédie. Il est complet dans celle-ci : on ne peut y mêler aucun reproche d'obscurité ni d'invraisemblance : tout est motivé ; tout s'explique, et la marche, toujours étonnante, est toujours nette et rapide. Vous voyez que l'auteur semble avoir enchéri sur celui de *Mérope*, et que, non content d'une mère qui menace les jours de son fils en croyant le venger, il y a joint un tyran qui sauve son ennemi en croyant sauver son fils; et ce fils même, méconnu à la fois par sa mère et par le tyran, gardant son secret et mettant à profit leur méprise, forme une triple combinaison. Rien ne paraît mieux imaginé : d'où vient donc que *Mérope* fait verser tant de larmes, et qu'*Amasis* n'en fait point répandre? Ce n'est pas même, comme on pourrait le supposer, la différence du style : non, *Ariane* et *Iphigénie en Tauride* ne sont pas bien versifiées, et font pleurer. Il y a donc une autre raison qu'il faut chercher dans la nature de l'art et dans celle du cœur humain : c'est qu'une intrigue, arrangée principalement pour multiplier les situations, ne fait, par cette multiplicité même, que nuire à l'intérêt, bien loin de l'augmenter, précisément parce que le poëte, en les entassant, se prive des deux avantages les plus précieux, la gradation et le développement : par l'un, vous préparez le cœur; par l'autre, vous le remplissez. Vous n'obtenez jamais mieux l'un et l'autre que par un plan fort simple, et tous les deux vous deviennent impossibles dans un plan très-compliqué. Ne voyez-vous pas, si chaque scène me mène de surprise en surprise, que je n'ai que le temps de m'étonner, et jamais celui de m'attendrir? Vous attachez mon esprit, mais vous ne vous emparez pas de mon cœur; et le premier de ces deux effets est bien plus facile que le second, car mon esprit sera toujours prêt à saisir le merveilleux de votre intrigue; mais le cœur se mène autrement; il lui faut des préparations, de la progression, de la continuité, des coups redoublés : en un mot, mon esprit saisira vingt objets, mais mon cœur n'en veut qu'un seul. Voilà le principe : les faits viennent à l'appui. Pourquoi cette combinaison savante d'*Amasis* ne fait-elle naître que de l'étonnement? C'est qu'elle ne présente de scène en scène qu'un incident subit lié à d'autres incidens, et remplacé sur-le-champ par d'autres encore. Nitocris ne croit que depuis un moment que Sésostris est le meurtrier de son fils : elle prend tout de suite le parti de le surprendre, si elle le peut, et de l'assassiner. Il arrive aussitôt; elle le voit seul, elle va pour le frapper; on l'arrête. Elle sort, toujours persuadée que le prince est le meurtrier de son fils; et de là jusqu'à la fin du cinquième acte, d'autres événemens occupent la scène, et ce n'est que long-temps après qu'on lui fait reconnaître son fils, tout aussi soudainement qu'on l'a sauvé de ses mains. Je vois bien là un amas de circonstances extraordinaires; mais ai-je eu le loisir de m'occuper de cette affreuse méprise d'une mère, quand elle-même ne s'en occupe pas? J'ai vu le poignard; mais ai-je entendu les cris de l'âme maternelle? ai-je vu le désespoir de la nature qui a été trompée? ai-je vu le fils dans les bras de la mère, dans ces mêmes bras qui étaient armés pour le frapper? ai-je vu couler ses larmes sur la main qui tenait le poignard? Nitocris a-t-elle frémi de l'horrible danger qu'elle a couru? Elle n'en parle même pas. Il n'en est plus question;

d'autres situations ont pris la place. Je n'ai pas besoin de dire combien *Mérope* est différemment conçue : on le sait assez ; et il suit de cette comparaison que ces intrigues, fertiles en incidens et en coups de théâtre, sont l'ouvrage de l'esprit, et ne s'adressent qu'à l'esprit; elles excitent la curiosité, donnent quelques impressions passagères, tour à tour effacées l'une par l'autre, vous mènent au dénoûment sans ennui, et même avec quelque plaisir; c'est un mérite, mais du second ordre; c'est une des ressources du talent médiocre. Le mérite supérieur, c'est d'employer peu de ressorts, mais de les mouvoir puissamment et d'en soutenir l'action; c'est de ménager les moyens et d'approfondir les effets ; c'est de se rendre maître du cœur par degrés, mais de manière qu'il ne puisse plus se détourner de l'objet qui le domine, qu'il s'y attache davantage à mesure qu'on le développe devant lui ; et ces sortes de plans sont ceux du génie : lui seul les conçoit, lui seul peut les exécuter.

Si la machine d'*Amasis*, quoique artistement construite, a l'inconvénient général attaché à ces sortes d'intrigues extraordinairement échafaudées, telles que celles de *Stilicon*, de *Camma*, de *Timocrate* et autres, la pièce est d'ailleurs répréhensible par cette même galanterie que nous retrouvons partout, et toujours sur le même ton. Ici c'est une Arthénice qui s'entretient avec Mycérine d'un étranger qu'elle connaît depuis trois jours.

MYCÉRINE.

Quoi ! celui qu'on a vu dans notre solitude,
Aurait-il part, Madame, à votre inquiétude ?
Lui qui, par votre père envoyé *parmi nous*
Durant trois jours à peine a paru devant vous,
Et qui se dérobant aux yeux de tout le monde,
Partit hier, en secret, dans une nuit profonde ?

ARTHÉNICE.

C'est ce même inconnu : pour mon repos, hélas!
Autant qu'il le devait il ne se cacha pas....

. . . .

Que dis-je ? ce matin je devançais l'aurore,
Pour goûter la douceur de le revoir encore.

. . . .

Bannissons de mon cœur cette idée importune,
Et remettant aux dieux le soin de ma fortune,
Allons, pour *dissiper le désordre* où je suis,
Au pied de leurs autels l'oublier.... *si je puis*.

Il est bon d'observer qu'on ne voit jamais ni dans Racine, ni dans Voltaire, ni même dans les pièces du bon temps de Corneille, de ces princesses subitement éprises d'un inconnu : Chimène et Pauline sont des personnages autrement conçus. Ces passions soudaines, fréquentes dans les poëtes d'un ordre inférieur, n'étaient chez eux qu'une imitation mal entendue de nos romanciers. Ils ne s'apercevaient pas qu'elles n'étaient point déplacées dans un roman, qui, embrassant un long espace de temps, peut nous faire suivre avec plaisir les commencemens et les progrès d'une passion, mais qu'elles ne conviennent point au drame, qui, ne disposant que d'un jour, doit y rassembler les objets et les personnages dans le moment où ils sont déjà susceptibles d'intérêt : et quel est celui qu'on peut prendre à des fantaisies de la veille ? La comédie peut encore s'en accommoder fort bien ; elle nous amuse des petites faiblesses; mais la tragédie exige des sentimens plus décidés, plus profonds; et il est bien étrange qu'une différence si essentielle dans la théorie de l'art, fondée sur des principes si simples, ait été méconnue jusqu'à nos jours, malgré l'exemple des maîtres. C'est bien la preuve que, pour la plupart des écrivains, les préceptes peuvent être

très-utiles, même après les modèles, puisque souvent ils ne sont pas en état de profiter des modèles sans le secours des préceptes.

Une autre observation à faire sur *Amasis*, c'est que l'auteur, avec tout l'art qu'il y a mis, n'a pas eu celui de le cacher; et c'est pourtant le plus nécessaire. Dès la première scène, où il a introduit son héros Sésostris avec Phanès, qui conduit tout le plan de la conspiration contre Amasis, il fait dire à Phanès, qui est l'homme de confiance du tyran, et qui le trompe :

> Tous les cœurs sont pour vous, et maître de ces lieux,
> Aussitôt que la nuit obscurcira les cieux,
> De nos braves amis marchant à votre suite
> Jusqu'au lit du tyran je conduirai l'élite.
> Là, *tout vous est permis*, vous n'avez qu'à frapper;
> Surpris de toutes parts, il ne peut échapper.

Qui ne voit que c'est là une grande maladresse du poëte, qui, dès le commencement, au lieu de nous faire craindre pour son héros, nous le montre déjà sûr de ses moyens, sûr de l'événement, avec ce Phanès qui est *maître* de tout, qui conduit tout, et qui le mènera jusqu'au lit du tyran, qu'*il n'aura qu'à frapper*, et qui *ne peut échapper*? Il ne s'agit donc que de tromper Amasis durant la journée; et qu'en résulte-t-il? que le héros n'est que subalterne, et qu'il n'y a plus ni admiration, ni terreur, ni pitié, c'est-à-dire, rien de ce qui constitue le grand effet tragique. Amasis est tranquillement abusé pendant toute la pièce, et Sésostris n'est reconnu et en danger qu'au milieu du cinquième acte. Nous avons vu que Crébillon a commis la même faute dans *Electre*, où Oreste n'est jamais en péril : la faute y est moindre qu'ici, parce que la reconnaissance du frère et de la sœur substitue la pitié à la crainte, et que, dans *Amasis*, le poëte n'a tiré aucun parti de la reconnaissance de la mère et du fils. Mais celui qui a su réunir la terreur et la pitié, c'est l'auteur de *Mérope*, où le jeune prince est sans cesse sous le glaive, d'abord sous celui d'une mère, ensuite sous celui d'un tyran : c'est l'auteur d'*Oreste*, où le frère est arrêté par le tyran dans le moment même où il vient de reconnaître sa sœur. Je le répète, et ce n'est pas sans raison, c'est cet art-là qu'il faut admirer, parce qu'il va au but, parce qu'avec moins d'appareil il frappe de bien plus grands coups : le poëte semble avoir imaginé moins, et il a fait beaucoup plus; c'est la différence d'un romancier ingénieux à un grand tragique.

Ino est dans le même goût qu'*Amasis* : il n'y a guère moins d'art et de complication dans la conduite, mais il y a un peu plus d'intérêt; les situations y sont un peu plus développées; celle d'Athamas, qui regrette dans Ino une épouse qu'il adorait et qu'il croit avoir perdue, et les scènes entre Ino et son fils Mélicerte offrent un fond très-touchant par lui-même, si l'auteur savait manier le pathétique. Mais il est si stérile dans cette partie, et il écrit si mal, qu'il gâte ou affaiblit ce qu'il invente de plus heureux : c'est une disproportion continuelle entre ce que doivent sentir les personnages et ce qu'ils expriment, entre leur caractère et leurs discours. Thémistée est assez ambitieuse et assez cruelle pour vouloir tuer de sa main le fils que son époux Athamas a eu d'Ino sa première femme, et conserver par ce meurtre le trône à son fils Palamède; mais quand on est capable de pareils crimes, il faut en montrer l'énergie. A l'égard de la princesse Eurydice, c'est la même chose qu'Arthénice; elle aime un Alcidamas, qui n'est autre que Mélicerte, pour l'avoir vu du haut des remparts; toutes ces princesses-là sont jetées dans le même moule.

La vraisemblance n'est pas si bien observée que dans *Amasis* : il n'y a nulle raison pour que Thémistée dévoile toute la noirceur de son âme et

de ses projets à une esclave inconnue, qui n'est à elle que depuis peu de temps, et cette esclave est Ino. Il est vrai que Cléopâtre, *dans Rodogune*, se confie tout aussi gratuitement à Laonice; mais c'est imiter une faute de Corneille, où Racine et Voltaire ne sont jamais tombés. On a aussi quelque peine à supposer que Thémistée poignarde son propre fils en croyant frapper Mélicerte qu'elle attend *dans un passage obscur*: une méprise si étrange dans une mère était de nature à devoir être justifiée par des circonstances plus marquées que l'obscurité d'un passage.

Quoique ces deux pièces, *Amasis* et *Ino*, n'aient pas été reprises depuis trente ans, et même qu'elles n'aient jamais été au courant du théâtre, ce sont pourtant des ouvrages dignes de quelque estime, et qui prouvent de l'imagination et du talent. Toutes les fois qu'ils ont reparu sur la scène, on leur a fait un accueil assez favorable pour engager les comédiens à ne pas les laisser dans l'oubli. Cette négligence, qui nuit à leurs intérêts, tient à ce que les chefs d'emploi ne veulent jouer que des pièces où ils aient des rôles qui prédominent, et d'un effet qui rende le succès de l'acteur plus facile et plus brillant. Mais les tragédies qui composent leur fonds ne peuvent pas toutes leur procurer cet avantage, et pourraient leur en assurer un autre qui plairait beaucoup au public, celui de la variété: au lieu qu'en redonnant sans cesse les mêmes pièces, ils usent ce qu'ils ont de meilleur. Ils ne songent pas qu'en ménageant leurs chefs-d'œuvre, et les entremêlant de pièces moins connues et mises avec soin, ils augmenteraient leurs richesses et leurs ressources, et que ce mélange même ferait mieux sentir le prix des productions du premier rang.

Méléagre, *Athénaïs*, *Érigone*, *Alceste*, *Cassius et Victorinus* ne sont pas du nombre des pièces qu'on puisse remettre: celles-là eurent peu de succès dans leur nouveauté, et méritent l'oubli où elles sont. Ce n'est pas qu'en général elles soient mal conduites; mais dans les unes le sujet est mal choisi, dans les autres il est manqué, et les vices d'exécution ne sont rachetés par aucune beauté. *Méléagre* semble fait pour l'opéra; c'est là que l'on pourrait voir volontiers les Parques apporter à une mère le tison ou le flambeau dont la vie de son fils doit dépendre; et cette mère, aveuglée par le courroux des dieux, jeter dans les flammes ce fatal présent. Cependant un homme de génie, mêlant à ces traditions mythologiques des passions furieuses, pourrait en tirer une tragédie; car de quoi le génie n'est-il pas capable? Mais s'il est en état de porter de pareils sujets, ils accablent la médiocrité. J'en dis autant de celui d'*Alceste*, qui a souvent échoué dans ses mains, et aurait sans doute réussi dans celles de Racine, qui malheureusement ne fit que le projeter et ne l'exécuta pas. Il est très-touchant; mais soutenir et varier une même situation pendant cinq actes, n'est donné qu'à l'éloquence du grand écrivain. Ce plan était d'une simplicité trop hardie pour que La Grange pût seulement le concevoir: aussi ne commence-t-il à traiter le sujet qu'au quatrième acte, et jusque-là il ne s'agit que de la jalousie d'Hercule et de son amour pour Alceste. Le seul rôle de Phérès, père d'Admète, eût suffi pour faire tomber cette pièce. Rien n'est si risible que les regrets de ce vieillard qui avoue qu'il s'ennuie à la mort depuis qu'il a cédé le trône à son fils, et que, si ce fils meurt, il aura *quelque plaisir à se ressaisir du bandeau royal;* à voir ceux qui ont méprisé sa vieillesse *adorer encore les restes de ses jours*, et que *cette idée à ses maux offre un peu de secours;* puis, quand Alceste s'est dévouée, il avoue aussi qu'il n'en est pas trop fâché. *Je n'aimais que mon fils*, dit-il, (on vient de voir comme il l'aimait.)

Je reprends près de lui le rang qui m'était dû.

Tout fléchissait, Cléon, sous les lois de la reine,
. . . . . Et mon pouvoir n'était qu'une ombre vaine.

On a dit que Racine montrait les hommes comme ils sont : oui; mais ce n'est pas de cette manière. La vérité qui ne montre que de la petitesse et de la bassesse est une vérité qui dégoûte ; et s'il est dans la nature qu'il y ait des pères aussi lâches que ce Phérès, il est tout aussi naturel qu'il y en ait qui s'affligent sincèrement de la mort d'un fils, et qui soient touchés du généreux dévoûment d'une épouse qui veut bien mourir pour lui; et comme cette vérité-là est intéressante, c'est celle-là qu'il fallait choisir.

Athénaïs, un peu moins mauvaise, eut quelque réussite lorsqu'on la reprit en 1736, la même année où parut *Alzire*. On ne l'a point revue depuis, et probablement on ne la reverra jamais. Elle est tirée en partie du *Pharamond* de La Calprenède, et entièrement dans le goût de ce romancier pour qui La Grange avoue sa prédilection. Ce goût est ici d'autant plus déplacé, qu'il dégrade la dignité des personnages historiques. Le jeune Théodose n'est qu'un écolier docile, conduit par sa sœur Pulchérie; et lorsque le prince de Perse, Varanès, porte l'extravagance jusqu'à disputer en face à un empereur romain, au milieu de sa cour, la main d'Athénaïs que cet empereur va épouser, Théodose souffre cette audace insultante avec une patience qui avilit sa personne et son rang; il consent à s'en rapporter au choix d'Athénaïs. Lagrange n'a pas senti qu'après ce qui vient de se passer, cette prétendue générosité est d'un héros de roman, et non pas d'un empereur, et que ce n'est pas ainsi que se font les mariages des maîtres du monde. Ce qu'il y a de plus remarquable dans *Athénaïs*, c'est que Voltaire en a pris le sujet qu'il a traité, dans sa vieillesse, sous le titre *des Scythes*. Dans les deux pièces, c'est un prince de Perse qui a conçu d'abord un amour outrageant pour une jeune personne à qui, dans la suite, il vient offrir sa couronne et sa main, et qu'il dispute, sans aucune raison, à l'époux qu'elle a choisi. Voltaire a changé le lieu de la scène et le dénoûment; il n'a pas fait une bonne pièce : il s'en faut de beaucoup, comme nous l'avons vu; mais la première scène et le contraste des mœurs des Persans et de celles des Scythes valent mieux que toute la tragédie d'*Athénaïs*.

Cassius et *Victorinus* est un sujet chrétien, mais qui ne l'est pas comme *Polyeucte*. L'enthousiasme religieux ne met point le gendre de Félix hors de la nature; mais comment supporter que Cassius, sous le nom de Lycas, s'obstine à rester inconnu à son père, l'empereur Claudius, et veuille absolument que son père l'envoie au supplice; qu'enfin il ne court au martyre qu'en forçant Claudius d'immoler en lui son propre fils, et ne se fasse reconnaître en mourant que pour lui laisser le regret éternel d'une si déplorable barbarie? La religion peut, comme la vertu, comme la patrie, commander quelquefois de sacrifier la nature au devoir, mais non pas de l'offenser et de la violer : ce sont deux choses très-différentes que Lagrange n'a pas su distinguer. La pièce d'ailleurs, quoiqu'elle ne soit pas sans art, a bien d'autres défauts, et surtout les mœurs païennes, relativement aux Chrétiens, ne sont point conformes à l'histoire. Au reste, vous retrouverez encore dans ce Cassius, qui, pendant cinq actes, passe pour Lycas, ces déguisemens de noms qui forment l'intrigue de presque toutes les pièces de Lagrange, comme de celles de Crébillon : ce moyen est aujourd'hui si usé, que je ne comprends pas comment on ose encore l'employer, à moins d'un très-grand effet.

Érigone ne vaut pas qu'on en parle : c'est un roman insipide et embrouillé. Dans les autres pièces de Lagrange il y a ordinairement quelque intérêt de

curiosité qui empêchait du moins qu'elles ne tombassent absolument dans la nouveauté, et permettait qu'on hasardât de les reprendre. Il n'y a rien dans celle-ci : elle eut quelques représentations en 1751, et depuis n'a point reparu, non plus que *Cassius et Victorinus*. Si cette dernière, plus passable et mieux conduite, n'a pas été plus heureuse, c'est probablement parce que le christianisme, dont Corneille avait fait un si heureux usage, est ici trop mal entendu.

Lagrange est un très-mauvais versificateur : il est moins faible et moins lâche que Campistron ; mais il est presque toujours dur, prosaïque et incorrect, quelquefois barbare et ridicule. Chez lui le sentiment est trivial et prolixe ; il a quelquefois de la force dans les idées, presque jamais dans l'expression ; et quand il veut se passionner, il devient déclamateur. Rien n'est plus choquant dans son style que les imitations fréquentes de Racine : elles ont le malheur de rappeler de très-beaux endroits en les défigurant, et jamais le médiocre n'est plus rebutant que lorsqu'il se met tout à côté du beau, comme pour mieux faire voir à quel point il en diffère. Au surplus, cette maladresse est plus commune aujourd'hui que jamais, et c'est pour cela que la plupart des vers qu'on nous fait, sont si difficiles à lire pour ceux qui connaissent les bons : leur mémoire est aussi sévère que leur jugement.

Un auteur, qui eut long-temps plus de réputation qu'il n'en méritait, et qui depuis n'a guère conservé qu'auprès des gens instruits ce qu'il en mérite réellement, Lamotte, qui s'essaya dans tous les genres de poésie avec une confiance qui le trompait, et avec des succès passagers qui devaient le tromper encore davantage, nous a laissé quatre tragédies, *les Macchabées*, *Romulus*, *Œdipe* et *Inès*. Les deux premières n'eurent qu'une fortune éphémère: la troisième tomba : la dernière est du petit nombre de celles qu'on revoit le plus souvent ; elle mérite qu'on s'y arrête avec attention, après avoir dit un mot des trois autres.

Le sujet des *Macchabées* était peu fait pour le théâtre ; il y règne un sublime de dévoûment religieux trop au-dessus des sentimens naturels, pour être soutenu pendant cinq actes. On souffre trop à voir si long-temps une mère qui ne fait autre chose que de demander la mort, et une mort cruelle, pour ses enfans, comme la faveur la plus signalée et le plus rare bonheur ; qui, après avoir perdu six enfans, ne souffre pas même que le dernier qui lui reste attende le martyre qu'on lui destine, mais lui fait un devoir de le provoquer, et d'aller au-devant du plus affreux supplice. C'est ainsi, je l'avoue, qu'elle est représentée dans l'*Histoire sainte ;* mais ces actions extraordinaires que la religion elle-même ne présente point comme des modèles, mais comme des exceptions très-rares au-dessus des forces humaines, et comme des prodiges de la grâce, ne sont point dans l'ordre des objets qui peuvent nous occuper long-temps sur la scène. Le poëte s'est conformé aussi à la *Bible* dans la peinture du caractère d'Antiochus ; mais ce n'est pas non plus une raison pour qu'on voie sans répugnance un roi assez insensé pour mettre ici toute sa grandeur à forcer un jeune Israélite de renoncer au culte de ses pères. Le rôle d'Antigone ne blesse pas moins les vraisemblances et les convenances. Elle est fille d'un des généraux d'Antiochus. Après la mort de son pere, elle est demeurée depuis un an auprès de ce roi, dont elle est aimée ; ce qui est d'autant moins d'accord avec les bienséances de son âge et de son sexe, que dans la liste des personnages l'auteur la qualifie de *favorite d'Antiochus*, et qu'effectivement le spectateur ne peut guère en avoir une autre idée. Ce n'est qu'au troisième acte qu'il lui offre sa main, en ajoutant que, depuis un an, *ses tendresses* ont dû la disposer à cette offre : ce mot de *tendresses* est ici

d'autant plus équivoque, que jusque-là ce prince lui en a dit à peine un mot, et que, s'il l'aime, il a tout le calme de l'amour satisfait et de la possession tranquille. Mais ce qui est beaucoup plus singulier, c'est que Antigone aime depuis quelque temps, et préfère au roi de Syrie un jeune Hébreu qui sort à peine de l'enfance, et que rien n'a pu encore rendre recommandable à ses yeux. Cet amour ne peut pas être l'effet de sa conversion au judaïsme; car, au deuxième acte, elle est encore décidément païenne, quoiqu'elle parle de la religion des Juifs, précisément comme le Sévère de *Polyeucte* parle de celle des Chrétiens, c'est-à-dire, en les admirant, mais sans qu'on puisse en conclure un changement de croyance. Cependant à peine Antiochus lui a-t-il parlé d'hymen (à la vérité comme un homme si sûr de son fait, qu'il n'attend pas même de réponse), que Antigone prend sur-le-champ le parti de fuir avec le jeune Macchabée et d'embrasser la religion de son amant. Il est même évident qu'elle a pris dès long-temps ses mesures; elle dispose souverainement du capitaine des gardes d'Antiochus, qui, au premier mot qu'elle lui dit, est à ses ordres, et se charge d'assurer sa fuite. Tout ce plan est absolument improbable; rien n'est préparé, rien n'est justifié, et le dénoûment encore moins que tout le reste. Antiochus, qui se donne lui-même pour le plus orgueilleux de tous les mortels; Antiochus, qui se voit préférer un jeune Israélite, est si peu occupé d'un affront si étrange, qu'il consent à leur pardonner à tous les deux, si Macchabée sacrifie aux dieux de Syrie. Le martyre des deux époux finit la pièce; ils périssent dans les flammes, et Antiochus s'écrie : *Je suis vaincu*.

Cette pièce fut pourtant accueillie d'abord; elle fut jouée anonyme. Les sujets tirés de la Bible étaient en vogue : on en avait une opinion avantageuse depuis le grand succès d'*Athalie*, jouée quelques années auparavant. *Les Macchabées*, dont l'auteur était inconnu, passaient même pour un ouvrage posthume de Racine; et ce qui prouve combien le style a peu de vrais juges, on crut d'abord y reconnaître le sien. Il ne manque ni de noblesse ni d'élévation dans les idées et dans les sentimens : il y a même quelques vers heureux; mais en général la diction est pénible, sèche, prosaïque; elle manque de propriété et de choix dans les termes, et d'harmonie dans les constructions : ce sont les caractères marqués de la versification de Lamotte dans ses tragédies, dans son *Iliade* et dans ses odes.

Les Macchabées, remis en 1745, tombèrent absolument; et *Romulus*, qui vaut un peu mieux, n'avait pas été plus heureux à la reprise. La marche en est assez bien entendue jusqu'à la fin du quatrième acte; mais c'est là que la pièce est décidément finie, ce qui est son plus grand défaut. Elle pèche d'ailleurs dans les caractères et dans plusieurs des ressorts principaux; mais il y a dans ce même quatrième acte une belle situation et du spectacle. Hersilie, fille de Tatius, roi des Sabins, et captive de Romulus depuis un an, a résisté à l'amour qu'il a pour elle, et lui a caché le sien. Les Sabines ont désarmé les deux nations, et l'on est convenu que les deux rois combattraient seuls pour décider de l'empire; ils jurent les conditions du combat sur l'autel de Mars, en présence des deux peuples. Hersilie arrive dans ce moment, déclare à son père qu'elle aime Romulus, qu'elle est décidée à mourir, si elle ne peut empêcher ce combat cruel de son amant et de son père; et qu'ainsi, quoiqu'il arrive, l'un perdra sa fille ou l'autre son amante. Elle leur rappelle les oracles qui, en promettant aux deux peuples les mêmes destinées, semblent ordonner et présager leur union. Romulus consent à partager sa royauté avec Tatius; celui-ci, jusqu'alors inflexible, cède à une offre si généreuse, et lui accorde sa fille; et comme la querelle des deux rois, occasionée par l'en-

levement des Sabines, est le sujet de la pièce, il est clair qu'elle est terminée par leur réunion. Mais tout à coup un grand-prêtre, qui n'a paru qu'un moment auparavant, et pour la première fois, s'*oppose*, de la part des dieux, au mariage de Romulus et d'Hersilie; il prétend que les augures leur sont contraires, et menace Romulus de la mort, s'il achève cet hyménée. Le roi de Rome est assez raisonnable pour braver des augures imposteurs; mais Hersilie l'arrête au premier mot, déclare qu'elle n'exposera point les jours de Romulus, et tout reste suspendu. Il est très-vraisemblable que, si la situation que je viens d'exposer, et qui est théâtrale, fit réussir l'ouvrage dans sa nouveauté, l'incident qui la termine si mal en décida la chute à sa reprise. On dut s'apercevoir qu'un tel ressort n'était ni assez préparé, ni assez lié à l'action, ni assez important, et qu'il ne sert qu'au besoin que l'auteur avait d'un cinquième acte : voici à quoi tient ce ressort. Il y a une conspiration contre le roi de Rome, tramée par un sénateur nommé Proculus, secrètement amoureux d'Hersilie, et qui a mis le grand-prêtre et plusieurs membres du sénat dans sa confidence et dans ses intérêts. Romulus doit être assassiné au milieu d'un sacrifice, comme Auguste dans *Cinna*. Ce sacrifice vient d'être ordonné pour remercier les dieux d'avoir désarmé les deux nations. C'est donc uniquement pour servir les amours et la jalousie de Proculus que le pontife fait parler les dieux; car d'ailleurs le complot des conjurés subsiste toujours, et rien n'y est dérangé. Mais si l'on voulait que cette opposition du grand-prêtre eût assez de force et d'importance pour resserrer de nouveau le nœud de l'intrigue qui vient d'être entièrement délié, il eût fallu que l'intervention de ce prêtre et le pouvoir des augures tinssent une grande place dans la pièce, qu'on attendît depuis long-temps la réponse des dieux, que tout en dépendît; et alors cette nouvelle machine acquérait de la consistance : au contraire, agissant au quatrième acte, elle n'est annoncée que par trois vers du premier :

> Muréna disposant des auspices sacrés,
> Si Romulus s'obstine à cet hymen funeste,
> Fera gronder sur lui la colère céleste.

Depuis ce moment il n'en est plus question, et Muréna même ne paraît qu'au quatrième acte; et le spectateur, long-temps occupé de toute autre chose, ne peut voir dans cette déclaration, dont le pontife s'avise tout à coup, qu'un ressort postiche et ridicule qui ne saurait balancer les grands intérêts qu'il contrarie. J'ai insisté sur ce vice capital d'une pièce qu'on ne joue plus, parce que l'observation n'en est pas inutile à la théorie de l'art, et parce qu'il peut étonner dans Lamotte, qui avait beaucoup raisonné sur le théâtre, qui en a même assez bien expliqué quelques principes, et qui manquait bien moins de connaissance que de génie.

Il n'a pas mieux manié le ressort de la conspiration; et ce Proculus, qui en est le chef, est un personnage trop subalterne. Il aspire à remplacer Romulus; mais il ne suffit pas de le dire, il faudrait quelque titre qui justifiât son ambition, et il n'en a aucun; il n'est dans la pièce que le confident de Romulus.

Le caractère de ce prince n'est pas celui que l'on attend du fondateur de Rome : comme le fils de Mars, il a de la valeur, mais ce n'est pas assez; comme fondateur, il devait avoir de la politique, et il n'en a point. Il n'est occupé que de l'amour dont il entretient inutilement Hersilie depuis un an; amour assez froid, et peu vraisemblable dans le chef d'une peuplade guerrière, dans celui qui a ordonné l'enlèvement des Sabines.

Rien n'est plus propre à donner une idée de la tournure d'esprit particulière à cet écrivain, que la confiance qu'il eut de faire jouer un *Œdipe*

huit ans après celui de Voltaire, et les motifs qu'il allègue pour justifier cette entreprise véritablement fort étrange. D'abord il ne *désavoue pas qu'elle n'ait un air de présomption*, mais c'est uniquement parce que Corneille avait fait un *Œdipe*. Quant à celui de Voltaire, il n'en parle pas plus que s'il n'eût jamais existé ; réticence d'autant plus extraordinaire, qu'il avait fait de cette pièce un éloge aussi honorable pour lui-même que pour l'auteur. Ensuite il a remarqué plusieurs défauts inhérens au sujet, dans Sophocle comme dans les imitateurs modernes, et que tout le monde avait reconnus : le silence si long-temps gardé entre Jocaste et son époux sur la mort de Laïus, le besoin d'un épisode pour suppléer à la simplicité du sujet, et l'inconvénient de punir Œdipe pour des crimes involontaires. Il a donc trouvé le moyen de rendre Œdipe coupable d'une désobéissance aux dieux, de lui laisser ignorer, ainsi qu'à Jocaste, le meurtre de Laïus, et de joindre à la pièce deux nouveaux personnages, les fils d'Œdipe et de Jocaste, qui lui paraissent plus liés au sujet que les épisodes des autres poëtes qui l'avaient traité. C'est d'après cette découverte qu'il ne vit pas le moindre danger à refaire un ouvrage honoré du plus grand succès et de son propre suffrage : c'est bien la preuve que cet homme, qui faisait tout avec de l'esprit, ne voyait rien que sous cet unique rapport ; et qu'en même temps cet esprit, quel qu'il soit, ne peut pas tenir lieu du vrai sentiment des arts, puisqu'il n'avertissait pas Lamotte que les défauts qui le frappaient n'étaient nullement décisifs pour le sort d'une tragédie ; qu'ils n'avaient pas empêché que les trois derniers actes de celle de Voltaire ne fussent un modèle de conduite comme de style ; et qu'enfin l'essentiel n'était pas d'éviter ces défauts, mais de trouver des beautés égales à celles qui les avaient fait oublier. En conséquence, Lamotte, qui ne doutait de rien, mais qui ne voyait pas tout, fit de son *Œdipe* la pièce la plus régulièrement glaciale qu'il fût possible : le sujet demandait une force poétique dont il était absolument dépourvu.

Celui d'*Inès*, trait d'histoire qui a fourni un très-bel épisode à Camoëns, offrait un si grand fonds d'intérêt, qu'il n'était pas nécessaire d'être poëte pour y réussir, et qu'il eût fait plaisir même dans une prose commune, qui, après tout, aurait valu à peu près les vers de Lamotte.

Un jeune prince aimable, sensible, vaillant, n'a écouté que le choix de son cœur, et s'est marié en secret. La loi du pays condamne à la mort celle qu'il a épousée, si le mariage est découvert ; et un père connu par sa sévérité, et une belle-mère d'un caractère violent et vindicatif, le menacent de tout leur ressentiment, s'il refuse de contracter un autre hymen commandé par la politique et convenu par un traité solennel. Le secret fatal est dévoilé ; et pour dérober une femme qu'il adore aux lois qui la proscrivent et à la vengeance qui la poursuit, il s'emporte jusqu'à la révolte. Cet attentat le livre à la justice d'un père inflexible qui porte l'arrêt de son supplice ; mais la jeune épouse parvient à fléchir le monarque en mettant à ses pieds les gages innocens de son union secrète. Le père ne peut résister aux larmes des enfans de son fils ; la voix de la nature et du sang prononce la grâce du coupable ; l'autorité paternelle confirme les nœuds que l'amour avait formés. C'est au milieu de la joie et de l'ivresse de ce bonheur inespéré que la vengeance atroce et perfide d'une marâtre implacable éclate par les cris et les douleurs de la victime ; et le poison ravit pour jamais au jeune prince cette femme adorée qu'un père venait de lui rendre.

Ce seul exposé, et c'est exactement celui d'*Inès*, présente tout ce qu'il y a de plus touchant. L'effet de ce spectacle serait sûr chez toutes les nations : on ne peut comparer à ce sujet que celui de *Zaïre* et de *Tancrède*,

et que peut-il manquer à un ouvrage de cette nature, que d'avoir été traité par un Racine ou un Voltaire?

Mais avant d'en venir à ce qui laisse des regrets, commençons par ce qui mérite des louanges. On ne trouve nulle part une tragédie *toute faite*, et malgré tous les secours qu'avait eus Lamotte, le plan d'*Inès*, dans bien des parties, lui fait un grand honneur. Le cinquième acte, qui est si pathétique, prouve de l'invention et de la hardiesse. Dans le poëme de Camoëns, comme dans l'histoire, Inès amène ses enfans au roi, et ses barbares ennemis la percent de coups sous les yeux du souverain dont ils redoutent la pitié. Je ne le féliciterai pas d'avoir écarté cette révoltante barbarie; mais rien n'est plus heureux que l'incident du poison, qui, suffisamment préparé sans être prévu, fait sortir tout à coup la catastrophe la plus affreuse du sein de la plus douce et de la plus pure allégresse: cette péripétie est du nombre de celle qu'on peut mettre au premier rang. Ce n'est pas tout: il y avait une audace heureuse à faire paraître les petits enfans qui ne pouvaient s'exprimer que par leur innocence et par leurs larmes; et il faut avouer que, surtout au théâtre français, rien n'était plus près du ridicule. On sait qu'un prince de beaucoup d'esprit, le régent, avait, à la lecture, témoigné, ainsi que beaucoup d'autres, ses inquiétudes sur cette scène; et quand il vit, par l'impression générale, et par la sienne propre, que l'auteur en avait bien jugé, il cria, du fond de sa loge, à Lamotte qui était dans la coulisse: *Lamotte, vous aviez raison.*

Ce dénoûment admirable tient au personnage de la reine, qui est très-bien imaginé, bien adapté au sujet, et pris dans la nature. Elle aime uniquement sa fille: c'est à la fois son amour et son orgueil; et les qualités de la princesse, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle fait, sa conduite généreuse envers sa rivale, justifient l'extrême tendresse que sa mère a pour elle. On la suppose d'une singulière beauté; ce qui sert encore à donner une plus grande idée de l'amour de don Pèdre pour Inès, qui lui ferme les yeux sur les attraits de Constance. La reine est indignée, et doit l'être de l'affront que l'on fait à sa fille; et si l'excès d'un ressentiment naturel la porte jusqu'au crime, cet excès est fondé, dès les premiers actes, par le caractère qu'elle y montre. Dès long-temps les dédains de don Pèdre l'ont rendu l'objet de sa haine, dès long-temps Inès est en butte à ses soupçons; aussi est-ce elle qui parvient à découvrir leur intelligence, qui excite sans cesse la vengeance d'Alphonse, et annonce ouvertement que la sienne est capable de tout. Les menaces qu'elle fait à la tremblante Inès commencent la terreur avec la pièce, et montrent l'orage près de fondre sur les deux époux, qui ne peuvent guère échapper aux yeux ennemis qui les observent, et leur caractère intéresse autant que leur situation. La tendre Inès, quand elle a consenti à ce mariage illégal et clandestin, n'a cédé qu'au danger de voir périr le prince consumé d'une langueur mortelle; elle est la première à condamner ses emportemens et sa révolte. Don Pèdre, qui n'a pris les armes que par un transport excusable dans un jeune amant qui veut sauver ce qu'il aime, les jette aux pieds de son père, et rend à la nature tout ce qu'il lui doit. La sévérité d'Alphonse est celle d'un roi ferme et ami des lois; il est représenté de manière à faire tout craindre pour celui qui osera les violer. Tout cela est bien conçu, et les critiques nombreux qui s'élevèrent fort mal à propos contre le succès d'*Inès* auraient dû commencer par reconnaître qu'elle avait dû l'obtenir au théâtre, et par rendre justice à tous ces différens mérites qui l'ont assuré pour toujours. Ils appartenaient aux études réfléchies d'un esprit éclairé qui avait observé le théâtre: c'est jusque-là qu'on peut aller dans un sujet heureux, même sans un grand talent poétique, et ce n'en est pas le seul exemple; mais aussi, sans ce talent, tous ces effets sont presque entièrement

perdus hors de l'illusion de la scène, et c'est ce qui fait que cet ouvrage, qu'on aime à voir au théâtre, n'est plus le même à la lecture. Quand les situations sont touchantes, la voix et les larmes d'une actrice, le prestige du spectacle et de la déclamation, tiennent lieu de tout le reste, et ce que les spectateurs ressentent supplée à ce que l'auteur ne sait pas exprimer. Mais une nation qui sait par cœur les vers de Corneille, de Racine et de Voltaire, veut retrouver, en lisant une tragédie, le plaisir que lui a fait la représentation, et rien ne nous rend plus sévères que l'attente du plaisir quand elle est trompée. Là est venue échouer *Inès* : sa destinée a été celle de toutes les pièces dont le style ne soutient pas l'intérêt : du succès avec peu de réputation, et de la vogue avec peu de gloire.

Ce qui en rend la lecture difficile, ce n'est pas seulement le vice de la versification qui est faible et dure, incorrecte et languissante : les défauts du style nuisent encore moins à cet ouvrage que les beautés qui n'y sont pas. On sent que les situations ne sont point remplies, que l'auteur n'en tire pas ce qu'elles devraient donner, que les sentimens ne sont qu'effleurés, que la passion s'exprime sans chaleur et sans force; point de développement, point d'éloquence tragique, tout est indiqué, rien n'est approfondi. Le lecteur sent que les personnages l'entraîneraient où ils voudraient, s'ils parlaient comme ils doivent parler, et souvent ils le laissent froid et tranquille; à tout moment il est tenté de s'écrier : Quoi dans une pareille situation, c'est-là tout ce que vous savez dire! Il en est de cette manière d'écrire comme du récit d'un grand malheur que ferait froidement celui qui l'aurait éprouvé. Son défaut de sensibilité frustrerait celle de ses auditeurs : ils s'impatienteraient de ne pas le voir plus ému, et diraient volontiers: Ce n'est pas la peine d'être si malheureux quand on ne sait pas mieux se plaindre.

Prenons pour exemple la scène entre les deux époux, qui suit celle où la reine vient d'épouvanter Inès par les plus terribles menaces, où elle lui a dit:

> Il faut me découvrir l'objet de ma vengeance.
> Je brûle de savoir à qui *j'en dois les coups.*
> Livrez-moi ce qu'il aime, ou je m'en prends à vous.

La situation est douloureuse : Inès expose ses frayeurs à don Pèdre et lui rappelle ce qu'elle a fait pour lui; ses discours sont assez raisonnables, quoique trop peu animés. Mais que répond ce prince dans un danger si éminent?

> Ne doutez point, Inès, qu'une *si belle flamme*
> *De feux aussi parfaits* n'ait embrasé mon âme.

Quelle froideur! Il est bien question de *belle flamme* et de *feux aussi parfaits!* Il sait bien qu'Inès *n'en doute pas;* en est-elle encore là?

> Mon amour s'est accru *du bonheur de l'époux.*

Il fallait au moins, si l'on voulait employer là cette antithèse si petite et si déplacée, dire que *les feux de l'amant se sont accrus du bonheur de l'époux*. La pensée aurait été rendue; ici elle ne l'est même pas, et par la construction, le bonheur de l'époux n'est relatif à rien : c'est entasser fautes sur fautes.

> Vous fîtes tout pour moi; je ferai tout pour vous.
> Ardent à prévenir, à *venger mes alarmes*
> *Que de sang payerait* (1) *la moindre de vos larmes*,

C'est passer bien subitement d'un excès à un autre; il ne s'agit point

(1) *Payerait* est de deux syllabes, et non pas de trois.

encore de répandre tant *de sang*. *Venger vos alarmes* est une expression impropre.

Tout autre nom s'efface auprès des noms sacrés
Qui nous ont pour jamais l'un à l'autre *livrés*.

Livrés est encore un terme impropre amené par la rime.

Je puis contre la reine *écouter ma colère*.

Quelle tournure réservée, quand il devrait frémir d'indignation au seul nom d'une marâtre qui veut lui arracher son bonheur! Inès le fait souvenir qu'il lui a promis autrefois de respecter toujours l'autorité d'un père et d'un roi :

Je ne vous promis rien....

Voilà les seuls mots qui aient de la vérité. On croirait qu'il va s'échauffer: point du tout.

Et *je sens plus* encore
Qu'il n'est point de devoir contre ce que j'adore.

Je sens plus ne se rapporte à rien; il veut dire *je sens mieux que jamais*. *Il n'est point de devoir* contre quelqu'un ou contre quelque chose, n'est pas français. Il veut dire : Il n'est point de devoirs qui puissent balancer ceux de mon amour.

Si je crains pour vos jours, je vais tout hasarder.
Et vous m'êtes d'un prix à qui tout doit céder.

Il dit vrai; il pense juste, mais il ne sent pas : ce ne sont pas là les mouvemens de la passion exhaltée encore par un grand péril. Il y a une sorte de crainte qui doit être mêlée de fureur, et c'est la crainte d'un amant pour les jours de sa maîtresse; et la fureur dit-elle *si je crains, je vais tout hasarder?*

Mais, *s'il le faut, fuyez* : que le plus sûr asile
Sur vos jours menacés me laisse *un cœur tranquille*,
Emmenez avec vous, loin de ces tristes lieux,
De notre saint hymen les gages précieux.

Juste ciel! on n'entend pas un pareil langage sans impatience. *Quoi!* il prend si aisément et si tranquillement son parti sur une séparation qui doit déchirer son âme! Quoi! cette fuite est la première idée qui lui vient et qui lui coûte si peu! *fuyez, s'il le faut!* Et qui lui a dit qu'il *le faut?* Inès, elle-même, toute timide qu'elle est et qu'elle doit être, ne le lui a pas dit encore. Quoi! il aura *un cœur tranquille* quand il sera loin d'Inès, de cette Inès qu'il idolâtre, de ses chers enfans qui doivent la lui rendre encore plus chère; et dans tous les vers qui suivent, il n'y a pas un mot sur le regret amer et désolant qu'il doit avoir, s'il faut se résoudre à ce sacrifice qu'il ne doit faire qu'à la dernière extrémité! Et c'est ainsi qu'Inès doit se croire aimée! Un amant qui a tout sacrifié pour le bonheur d'être époux peut-il dire à sa femme, à la mère de ses enfans, à ses enfans eux-mêmes : *Il faut que vous me quittiez*, avant d'avoir épuisé du moins tous les moyens possibles que la passion peut suggérer? Ce qu'il faut! « Il faut » que vous viviez pour moi, que je vive pour vous. Le jour du péril est » arrivé, c'est celui de l'amour : Inès verra de quoi le mien est capable. » Elle n'était que l'épouse de don Pèdre; il est temps, puisqu'on m'y » force, qu'elle soit, à la face de l'univers, l'épouse du prince de Por- » tugal, la femme de l'héritier du trône. Osez avouer ce titre dont je suis » fier, ce titre à qui je dois la vie et pour qui je la perdrai. Mon père, la » cour, l'empire, sauront ce qu'Inès est pour moi. Une odieuse marâtre » qui ose outrager la timide Inès tremblera peut-être quand j'aurai nommé » mon épouse; si mon père est assez faible pour se rendre l'esclave de » son ambition, s'il est assez cruel, assez injuste pour ordonner un crime

» à son fils, jamais, non, jamais il n aura le pouvoir de briser des nœuds
» consacrés dans le ciel et dans mon cœur. L'équité, la nature, l'amour,
» la gloire que m'ont acquis les services que je viens de rendre à mon
» pays, la pitié peut-être (et qui n'en aurait pas pour don Pèdre à qui l'on veut ravir Inès?) me donneront des défenseurs; et s'il faut en venir
» aux armes, s'il faut que le sang coule, jamais du moins il n'aura coulé
» pour une cause plus juste, pour un objet plus aimable ni pour des droits
» plus sacrés ». C'est alors qu'Inès, effrayée de ses transports et des malheurs qu'ils peuvent produire, eût proposé de conjurer l'orage, de s'éloigner pour quelque temps, de mettre en sûreté les gages de leur amour, et cette seule idée pouvait adoucir celle de se séparer d'un époux si cher; elle s'y serait résignée en s'arrachant le cœur; mais une femme sûre d'être aimée, une mère qui craint pour ses enfans, est capable de tous les sacrifices; et si les moyens violens conviennent au sexe qui a la force en partage, qui l'a reçue pour protéger ce qu'il aime, ils épouvantent celui qui n'a pour défense que sa faiblesse et ses pleurs. Quelle scène, si elle eût été entre les mains d'un poëte, si Lamotte, avec l'esprit qui peut concevoir un plan, avait eu le talent qui peut le remplir! Et c'est pourtant une scène du premier acte: qu'on juge quel sujet il a eu le bonheur de rencontrer.

Ce plan même n'est pourtant pas exempt de défauts; c'en est un assez léger il est vrai, que l'inutilité du rôle de l'ambassadeur de Castille, qui ne paraît que dans la première scène pour faire un compliment, et qu'il eût fallu supprimer ou lier à l'acti n en le liant d'intérêt avec la reine; c'en est un assez grave, et même le seul important, que ce conseil qui remplit la plus grande partie du quatrième acte. Il vient après une scène très-froide, et qui devait être très-vive, entre le roi et son fils, et elle achève de refroidir l'acte entier. Alphonse a mandé les grands du royaume pour délibérer avec eux sur la punition due à la révolte de son fils. Ici l'esprit de Lamotte l'a entièrement égaré; il ne s'est pas aperçu que ses combinaisons, qui n'étaient qu'ingénieusement épisodiques, étaient déplacées au milieu d'une action intéressante. Il a imaginé d'amener dans ce conseil un Rodrigue qui est le rival de don Pèdre et qui aime Inès, et un Henrique a qui ce prince a sauvé la vie dans un combat: ces deux personnages ne sont acteurs que dans cette scène. Rodrigue opine à faire grâce au prince, quoiqu'il soit son rival; et Henrique, quoiqu'il lui doive la vie, opine pour la nécessité de faire un exemple. Ce contraste a paru à l'auteur la plus belle invention du monde; mais il suffit de voir représenter la pièce pour s'apercevoir que cette espèce d'épisode jette un froid mortel sur le quatrième acte, qu'heureusement répare le grand effet du cinquième. Ces deux nouveaux acteurs qu'on n'a point vus jusque là, cette longue délibération mêlée d'intérêts particuliers dont personne ne se soucie, détournent de l'action principale, dont rien ne doit jamais détourner. Ce conseil est une méprise du bel-esprit, un très-mauvais remplissage qui montre une stérilité bien étonnante dans un sujet si riche. Il fallait le retrancher entièrement: si l'auteur l'a cru nécessaire pour condamner l'héritier du trône, deux vers pouvaient en apprendre le résultat; mais ce que l'esprit dramatique démontre, c'est que, dans les circonstances où est Alphonse, quand un père se trouve le juge de son fils, c'est seulement avec lui-même, avec son cœur; c'est entre la nature et les lois, entre les devoirs du trône et la tendresse paternelle qu'il doit délibérer sur la scène; c'est-là ce qui est théâtral, et ce n'est ni Henrique ni Rodrigue, cest le père de don Pèdre qui doit nous occuper.

Au reste, quoique le style soit si loin de répondre au sujet, il y a des endroits où la situation a dicté à l'auteur quelques vers naturels et tou-

chans. Ils sont en bien petit nombre, mais aussi ce sont les *seuls qu'on ait retenus*: ceux-ci que dit Inès à son époux lorsqu'ils sont convenus, pour écarter les soupçons, de ne plus se voir et de s'observer avec le plus grand soin :

Que me promettre, hélas ! de ma faible raison,
Moi qui ne puis sans trouble entendre votre nom ?

et ces deux autres qui terminent la scène :

J'ai peine à sortir de ce lieu.
Nous nous disons peut-être un éternel adieu.

Don Pèdre a un beau mouvement, lorsqu'Inès, accusée par la reine d'être l'objet de l'amour de ce prince, veut d'abord se défendre :

Ne désavouez point, Inès, que je vous aime.

C'est là le cri de l'amour : faut-il qu'on l'entende si rarement dans un sujet où on devait l'entendre sans cesse ?

Mais la scène où le sentiment parle le plus, c'est celle où Inès amène ses enfans ; et il était impossible qu'avec l'esprit de Lamotte il n'y eût pas là quelques traits de cette vérité que tous les hommes doivent sentir.

Embrassez, mes *enfans*, ces genoux paternels.
D'un œil compatis*sant* regardez l'un et l'autre ;
N'y voyez point mon *sang*, n'y voyez que le vôtre.
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris,
La grâce d'un héros leur père et votre fils ?
Puisque la loi trahie exige une victime,
Mon sang est prêt, Seigneur, pour expier mon crime.
Épuisez sur moi seule un sévère courroux,
Mais cachez quelque temps mon sort à mon époux ;
Il mourrait de douleur, etc.

Ce dernier sentiment est d'une délicatesse exquise. Cet autre vers que prononce Inès dans les douleurs du poison, et que tous les cœurs ont répété :

Éloignez mes enfans ; ils irritent mes peines...

est d'une vérité déchirante ; il est difficile que le cœur d'une mère ait un sentiment plus douloureux. C'est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans les détails : pour le reste de l'ouvrage, on dit, en le lisant : Pourquoi faut-il que ce soit Lamotte qui l'ait traité !

Un auteur que le zèle maladroit d'un éditeur posthume aurait enseveli sous les ruines d'une collection bien malheureusement volumineuse, s'il n'avait pas fait la *Métromanie* qui vivra toujours, Piron s'essaya aussi dans le genre tragique. *Callisthène* et *Fernand Cortès* n'existent que dans son recueil, où peu de gens iront les chercher : *Gustave* est resté au théâtre.

Il y a peu de sujets plus mal choisis et plus mal conçus que *Callisthène*. Il est bien étrange que, pour mettre sur la scène un homme tel qu'Alexandre, on ait imaginé de s'arrêter à l'une des actions qui ont terni sa gloire, et qu'on le rende même dans la pièce beaucoup plus coupable et plus odieux que l'histoire ne le représente. Les historiens les plus favorables à Callisthène conviennent du moins qu'il fut accusé d'avoir trempé dans une conspiration contre Alexandre. La vérité de l'accusation est restée incertaine : selon les uns, les conjurés déposèrent contre lui; selon les autres, ils ne le chargèrent pas. On ne s'accorde pas même sur sa fin et sur le genre de son supplice. Ce qui résulte de plus probable des différens récits parvenus jusqu'à nous, c'est que la vengeance du roi fut cruelle, et qu'il ne fut point prouvé qu'elle fût juste. Elle a fait d'autant plus de tort à sa mémoire, que Callisthène l'avait suivi en Asie pour continuer auprès de lui les fonctions de son premier maître Aristote, et tem-

pérer par les leçons de la philosophie la violence de son caractère et les séductions de sa fortune. Mais aussi, suivant le témoignage unanime de tous les écrivains du temps, personne n'était moins propre que Callisthène à faire aimer la vérité. Sa sagesse tenait trop d'une humeur chagrine, dure et intraitable. qui allait souvent jusqu'à l'orgueil et l'arrogance. Si ce caractère le faisait haïr même de ses égaux, combien devait-il être plus insupportable pour un prince, et surtout pour Alexandre !

Dans la pièce de Piron, ce prince n'a aucune excuse ; Callisthène est condamné à périr dans les tourmens, parce qu'il n'a pas voulu approuver dans le roi de Macédoine la prétention de se faire passer pour fils de Jupiter, et de se faire rendre les honneurs divins comme on les rendait aux rois de Perse. Alexandre exige du philosophe grec l'exemple de cette adoration, et celui-ci s'obstine à s'y refuser. C'est là tout le nœud de ce drame ; il n'y en a pas de moins tragique, et l'on ne pouvait pas faire jouer un rôle plus atroce à celui dont la vie offrait de si beaux traits de grandeur d'âme.

L'épisode d'amour joint à cette querelle ne vaut guère mieux. On s'intéresse fort peu à cette Léonide, sœur de Callisthène, recherchée par le flatteur Anaxarque, et qui lui préfère Lysimaque, ami et défenseur de son frère. Le caractère de cette Léonide est bien soutenu : c'est celui des femmes de Lacédémone ; elle ne tremble ni pour son frère ni pour son amant; mais cette manière d'aimer à la spartiate est fort peu théâtrale ; et quand on veut mettre sur la scène de ces sortes de personnages, ce n'est pas sur eux qu'il faut porter l'intérêt ; il faut savoir en faire ce que Racine a fait d'Acomat.

Fernand Cortès, dont le sujet fournissait bien davantage, ne fut pas mieux reçu que *Callisthène*. Il était aussi dangereux pour *Cortès* de venir après *Alzire*, que pour l'*OEdipe* de Lamotte de venir après celui de Voltaire. A la manière dont Piron s'exprime dans sa préface, on voit qu'il était aussi peu frappé de ce danger que du mérite d'*Alzire*. Mais le public pensait différemment, et le temps a confirmé cette opinion. Au reste, quand ce chef-d'œuvre n'existerait pas, *Cortès* n'en serait pas meilleur. Le premier objet qu'il présente, c'est Montézume détrôné et mis aux fers par les Espagnols, faisant l'apologie et l'éloge de ses oppresseurs : la lâcheté de ce roi éloigne tout intérêt pour lui. On n'en saurait prendre beaucoup davantage au héros de la pièce, qui n'est jamais en danger ; et rien n'est plus fade que de l'entendre dire à une Elvire qu'il a aimée en Espagne, et qu'un naufrage a jetée au Mexique avec son père, que c'est pour elle qu'il a entrepris la conquête d'un nouveau monde. Racine, jeune encore, et entraîné par la mode, avait commis la même faute dans son *Alexandre*, mais il n'y est pas retombé. Cette Elvire est la fille de don Pèdre, seigneur espagnol, qui a pour *Cortès* une haine héréditaire entre les deux familles. Il est de plus excessivement jaloux de la gloire que s'est acquise le conquérant du Mexique; et quand celui-ci, en demandant Elvire, offre à son père le commandement, don Pèdre lui répond :

> *T'égaler*, *t'obscurcir* était mon seul objet.
> J'avais *mis là* ma gloire, et ma honte *en résulte* ;
> Jouis-en ; mais plus loin ne pousse pas l'insulte,
> A ma fierté confuse *offrait en ce pays*
> Un rang *qui n'y convient qu'à ceux qui l'ont conquis*.

Les vers de Piron coûtent autant à prononcer qu'à entendre. La réplique de Cortès est fort singulière :

> A vous l'offrir aussi *c'est ce qui me convie*,
> Et si ce que j'ai fait *mérite quelque envie*

Que Charle, et non don Pèdre, en daigne être jaloux!
Quel est ce conquérant *ici, si ce n'est vous.*

Don Pèdre. qui ne s'y attendait pas, s'écrie avec beaucoup de raison :

Moi !

CORTÈS.

Vous, en qui le droit de disposer d'Elvire
Rassemble, *et par de là,* tous les droits de l'empire ;
Vous, dont je ne pouvais, par de moindres exploits,
Chercher à mériter, et l'estime, et le choix.
De ces exploits *moins dus à mon bras qu'à ma flamme,*
Elvire était l'objet, vous seul en étiez l'âme.

Ce compliment si sophistique, si subtilement et si galamment alambiqué, est au-dessus de tous ceux du *Cyrus* et de la *Clélie :* dans ces romans, du moins les chevaliers, qui font tout pour leur *dame,* ne remontent pas jusqu'à son père. Remarquez que ce fonds de galanterie héroïque, si l'expression en était restreinte dans les bornes du vrai, et animée par le sentiment, n'aurait rien de déplacé dans les mœurs de la chevalerie. Tancrède dit fort bien :

Conservez ma devise : elle est chère à mon cœur ;
Elle a dans les combats soutenu ma vaillance ;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance :
Les mots en sont sacrés : c'est *l'amour et l'honneur.*

Mais il ne dit nulle part qu'il a conquis l'Illyrie pour Aménaïde, encore moins que c'est en effet le père d'Aménaïde qui l'a conquise. Toute l'intrigue, qui roule sur cet amour de Cortès et d'Elvire, est froide, obscure et invraisemblable. Il y a là un Aguilar, parent de don Pèdre, et pourtant le confident de Cortès, dont il est l'ennemi secret : sa conduite est inexplicable. Il veut d'abord ramener Cortès en Europe, afin qu'il dégage la foi qu'il a donnée à Elvire ; il déclare même qu'il ne verrait pas tranquillement l'affront que l'on ferait à sa parente. Ensuite, quand il sait qu'elle est au Mexique, lorsque Cortès et lui viennent de la tirer d'un temple où elle allait être sacrifiée aux idoles du pays, il fait tout ce qu'il peut pour la dérober aux yeux de l'amant qui doit être son époux. D'un autre côté, Montézume, qui devrait penser à toute autre chose, aperçoit à peine Elvire, qu'il en devient amoureux, et la demande aussitôt en mariage. Cortès, sans autre information, la lui promet : dès qu'il l'a reconnue, il s'embarrasse fort peu de sa promesse, et Montézume, tué par ses sujets d'un coup de flèche empoisonnée, met tout le monde d'accord.

Cependant il y a dans cette pièce une scène qui a des beautés ; elle est imitée d'un endroit de l'histoire d'Alexandre, où il harangue ses soldats rebutés de leurs longues fatigues, et qui sollicitent la fin de la guerre et de leurs travaux. La harangue de Cortès offre quelques mouvemens qui ont de la noblesse et de la vivacité, et quelques beaux vers. Dans une autre scène on en trouve un qui mérite d'être remarqué par une espèce de force qui pourrait ailleurs tenir de l'hyperbole, et qui n'est ici que l'exacte vérité. Cortès dit à don Pèdre, après l'avoir délivré sans le connaître encore :

Un Espagnol de plus nous vaut une victoire.

Voilà de ces vers heureux qui appartiennent au sujet : ce que dit Cortès est littéralement vrai, puisqu'avec six cents hommes contre un empire, il regardait la perte d'un soldat comme on regarderait ailleurs la perte d'un bataillon. Les Mexicains, au nombre de plus de deux cent mille, se précipitaient presque nus sur les lances et les épées espagnoles, sans aucune espérance, si ce n'est que leurs ennemis se lasseraient, et que leurs armes

se fausseraient à force de tuer; et ils avaient calculé que, si chaque Espagnol succombait après avoir tué deux cents Mexicains, ils seraient délivrés de leurs tyrans. C'est bien le plus courageux et le plus effrayant calcul que jamais ait pu faire la faiblesse réduite au désespoir; mais l'artillerie rendait encore ce désespoir inutile, et les foudres de l'Europe écrasaient des milliers de Mexicains avant qu'ils pussent seulement approcher des Espagnols.

Si Piron fut plus heureux dans *Gustave*, ce n'est pas que la pièce prouvât plus que les deux autres un vrai talent pour la tragédie. Il n'y a aucune espèce d'invention; c'est l'intrigue d'*Amasis* sous d'autres noms; mais ici le héros plus moderne était aussi plus intéressant et plus connu des spectateurs depuis l'ouvrage de l'abbé de Vertot sur les révolutions de Suède. Vous avez vu que le nœud de la pièce de Lagrange était le déguisement de Sésostris, qui passe aux yeux du tyran pour le meurtrier de Sésostris: de même dans Piron, c'est aussi Gustave qui se présente comme le meurtrier de Gustave, à Christierne qui l'a proscrit. Les incidens sont un peu moins multipliés que dans *Amasis*, et les situations un peu plus développées: il y en a deux qui produisent de l'effet, celle où Gustave paraît devant Adélaïde, la fille de Sténon, et lui fait reconnaître son amant à l'instant même où elle croit voir dans un billet de Gustave la preuve qu'elle l'a perdu; l'autre est celle du cinquième acte, qui décida le succès de la pièce, lorsque Christierne vaincu, mais demeuré maître de la personne de Léonor, mère de Gustave, lui fait dire qu'elle mourra, s'il ne lui renvoie pas Adélaïde sous une heure. Cette situation était fournie par l'histoire, et l'auteur ne pouvait pas mieux faire que de s'en servir. Ces deux scènes mêlent quelques impressions momentanées de crainte et de pitié à l'intérêt de curiosité, qui est en général celui de la pièce. Mais s'il est plus vif que dans *Amasis*, c'est aux dépens de toute vraisemblance: il y a peu de pièce où elle soit plus entièrement mise en oubli, et presqu'à chaque scène. D'abord le projet qui amène Gustave devant Christierne est l'opposé du bon sens. Il a rassemblé des troupes qu'il a cachées dans des rochers voisins de Stockolm; il a un parti dans la ville, qui doit lui en ouvrir les portes, et il hasarde de si belles espérances, de si grands intérêts, la vie du dernier vengeur qui reste à son pays; il vient dans le palais de Christierne, et jusque sous les yeux du tyran qui a mis sa tête à prix; il s'expose à tout moment à être reconnu et arrêté. Pourquoi? parce qu'il veut, dit-il, enlever la princesse du palais de Christierne. Mais, en supposant que le meilleur moyen d'en venir à bout soit de tenter tout seul une entreprise si périlleuse, encore faut-il qu'il ait le temps de prendre les mesures nécessaires, et pour cela il faut qu'il puisse se flatter avec quelque apparence d'abuser Christierne, au moins jusqu'à la fin du jour; et sur quoi peut-il l'espérer. C'est ici que la démarche de Gustave paraît incompréhensible. Il fait dire au roi qu'il apporte la tête de Gustave; et certes, il doit s'attendre que la première chose que fera celui qui a mis à prix cette tête si redoutée, sera de demander à la voir. C'est une chose si simple, si naturelle, si importante, qui intéresse tellement toutes les passions de Christierne, qu'il n'est pas possible de supposer qu'il ne fasse pas ce que tout autre ferait à sa place. Il y a plus: l'auteur l'a si bien senti lui-même, qu'il fait dire au tyran dès le commencement de la scène:

> Pourquoi vous présenter sans ce gage à la main?

A ne consulter que le bon sens le plus ordinaire, on croirait que la pièce va rester là; car Gustave ne peut rien répondre, à moins de dire: C'est moi. Mais la ressource que l'auteur emploie est peut-être ce qu'il y eut jamais de plus extraordinaire.

GUSTAVE.

Je ne paraîtrais pas avec tant d'assurance,
Si ce gage fatal n'était en ma puissance.

Et il est vrai qu'il ne serait pas là, s'il n'avait pas la tête sur les *épaules* : c'est à coup sûr la première fois qu'on a fondé une tragédie sur un quolibet si burlesque. Il ajoute :

C'est un spectacle affreux dont vous pouvez jouir,
Et c'est à vous, Seigneur, à vous faire obéir.

C'est dire clairement que cette tête est entre les mains de quelqu'un des gardes, et Gustave doit être bien certain que le roi va sur-le-champ se la faire apporter. Il n'y a pas un moment à perdre, et toute autre conduite n'est pas présumable dans un homme qui a un si grand intérêt à s'assurer de la mort de son plus terrible ennemi. Point du tout : Christierne, comme s'il était de concert avec Gustave, parle d'autre chose, et il n'est plus question de cette tête jusqu'au quatrième acte, où le tyran s'avise enfin de s'en souvenir. Il faut l'avouer : depuis que le grand Corneille a tiré le théâtre du chaos, on n'y a point vu de plus forte absurdité. On sait bien qu'au théâtre les tyrans doivent toujours être un peu dupes, comme dans les contes de fées les mauvais génies sont toujours un peu bêtes; mais, en vérité, Christierne abuse de la permission. On demandera comment cela put passer : je crois que c'est précisément ce que cette situation a par elle-même d'extrêmement hasardeux qui l'a sauvée. On voulut voir quelle serait l'issue de l'étrange témérité de Gustave; elle excitait une grande curiosité, et le spectateur, attaché par la suite de l'ouvrage, oublia cette tête, comme Christierne, en faveur de ce qui en était résulté; et la pièce ayant réussi le premier jour, ceux qui vinrent la voir ensuite, comptant sur le plaisir qu'on leur avait promis, ne jugèrent pas non plus les fautes dont il devait être le produit.

Ces fautes sont en grand nombre, et je n'ai indiqué que les *plus capitales*. Rien n'est suffisamment expliqué dans la conduite des personnages ; on n'entend pas pourquoi Christierne, qui dès la première scène se déclare amoureux d'Adélaïde et projette de l'épouser, laisse pendant quatre actes Frédéric, prince de Danemarck, poursuivre ses prétentions auprès d'elle. Et puis, qu'est-ce que l'amour dans un monstre rassasié de sang tel que Christierne, appelé dès son vivant le Néron du Nord? Il pouvait avoir des vues politiques en épousant la fille de Sténon, comme Polyphonte veut épouser Mérope ; mais on ne peut l'entendre débiter des fadeurs, et dans quel style encore !

Ah ! Rodolphe, peins-toi
Tout ce qu'a la beauté de séduisant en soi,
Tout ce qu'ont d'engageant la jeunesse et des grâces
Où la tendre langueur fait remarquer ses traces.
Jamais *de deux beaux yeux le charme en un moment*
N'a, sans vouloir agir, agi si puissamment, etc.

Si l'amour de Christierne est dégoûtant, celui de Frédéric, qui soupire deux ans pour Adélaïde, dont il sait que Gustave est aimé, est d'une langueur insipide. Et quel rôle que ce Frédéric, qui n'a pas voulu être roi de Danemarck, quoique sa naissance l'appelât au trône, et qui a laissé un Christierne y monter! On en peut juger par les motifs que l'auteur lui donne, lorsqu'on lui dit :

Faut-il que la vertu modeste et magnanime
Néglige ainsi ses droits pour *en armer* le crime ?

FRÉDÉRIC.

Donne à mon indolence, ami, des noms moins beaux.

Je n'eus d'autre vertu que *l'amour du repos.*
Je ne méprisais point les droits de ma naissance;
J'évitai le fardeau de la toute puissance.
Je cédai sans efforts des honneurs dangereux,
Et le pénible soin de rendre un peuple heureux.
Des forfaits du tyran *ma molesse* est coupable.

Cela n'est-il pas bien héroïque et bien dramatique ! Ce rôle d'ailleurs est inutile à la pièce : on voit trop que l'auteur ne l'y a mis que pour la remplir, et pour avoir un moyen de tirer Gustave d'embarras au cinquième acte ; mais il fallait trouver un autre moyen pour le dénoûment, ou rendre ce Frédéric plus nécessaire à l'action, où pendant cinq actes il ne fait rien.

On n'entend pas davantage pourquoi Léonor se fait connaître à un confident de Christierne pour la mère de Gustave, et s'expose sans aucune raison aux cruautés du tyran. Il y a long-temps que tout le monde s'est récrié sur la résurrection d'Adélaïde qui vient raconter le combat livré sur la glace :

La glace en cent endroits menace de se fendre,
Se fend, s'ouvre, se brise et s'épanche en glaçons
Qui nagent sur un gouffre *où nous disparaissons.*

Sa confidente a bien raison de lui dire :

D'un tel péril *avoir été* sauvée,
Au bonheur le plus grand c'est être réservée.

Il est sûr qu'elle est revenue de loin. Etre engloutie sous des monceaux de glace qui portaient des milliers de combattans ; avoir *disparu* sous les glaces de la mer du Nord, et reparaître tout de suite, comme si de rien n'était, pour conter ce petit accident, c'est une merveille qui eût été fort bien placée dans les contes arabes, où quelque génie de la mer n'aurait pas manqué de se présenter à propos pour porter la princesse dans un palais de cristal. Mais si ce miracle peut se trouver dans une tragédie, ce ne peut être que dans celle dont le héros dit à un tyran : Vous pouvez, quand vous voudrez, demander la tête que je n'ai pas apportée.

La versification de cette pièce est la même que celle des deux autres dont je viens de parler : c'est de la mauvaise prose, richement rimée et durement contournée. Piron a moins de chevilles, moins de phrases barbares et obscures que Crébillon : ce qui le caractérise particulièrement, c'est la dureté la plus rebutante dans les vers et dans les constructions. Aucun auteur, depuis Chapelain, n'a eu, dans la poésie noble, un style plus péniblement martelé ; aucun n'a été plus entièrement privé d'oreille et de goût. Nous le verrons tout différent dans la *Métromanie*, et c'est alors qu'il sera temps d'en chercher la raison.

La *Didon* de Lefranc, jouée en 1734, avec un succès qui s'est toujours soutenu depuis, était un sujet favorable sur un théâtre où domine l'amour (1), *touchant surtout quand il est malheureux ;* et toute amante abandonnée est tellement sûre d'exciter la pitié, que Médée elle-même, malgré tous ses crimes, ne laisse pas d'en inspirer. La conduite de *Didon* est calquée, moitié sur la *Bérénice* de Racine, moitié sur l'opéra de Métastase. Lefranc a pris du poëte italien l'épisode d'Iarbe, qui, sous le personnage d'un ambassadeur, vient déclarer son amour à la reine de Carthage, et lui laisse le choix de la guerre ou de la paix. Lefranc lui doit aussi l'idée heureuse de faire triompher Enée du roi de Gétulie avant de s'éloigner de Carthage ; en sorte que l'important service qu'il rend à Didon couvre ce qu'il peut y avoir d'odieux à l'abandonner après les bien-

(1) Marmontel, *Epître aux Poëtes.*

faits qu'il en a reçus. Achate fait auprès d'Enée le même rôle que Paulin auprès de Titus : Paulin oppose à l'amour de son maître les *lois* de l'état et la majesté de l'empire; Achate combat l'amour d'Enée *par l'intérêt* des Troyens et par les oracles qui les appellent à régner en *Italie*. Les alternatives de la passion et du devoir sont balancées et graduées à peu près de même dans les deux pièces; mais la différence est grande dans l'exécution, qui dépendait surtout de la poésie de style. Dans cette partie l'auteur de *Didon*, placé entre Virgile et Racine, ne pouvait pas soutenir la comparaison; et ce qui fait bien sentir la supériorité de ces deux grands maîtres, c'est que l'imitateur, qui est si loin d'eux, n'est pourtant pas sans mérite. En général, il écrit avec assez de pureté, quelquefois avec élégance et noblesse; mais si l'on excepte deux ou trois morceaux où, avec l'aide de Virgile, il s'élève jusqu'au pathétique, il est d'ailleurs rarement au-dessus du médiocre. Plus correct que l'auteur d'*Ariane*, il a bien moins de mouvement, de chaleur et d'abandon; il n'a pas su profiter à cet égard de tout ce que Virgile pouvait lui fournir, même en mettant de côté la perfection d'un style que le seul Racine pouvait égaler. Un des plus grands défauts de celui de *Didon*, ce sont de froides sentences et de longues moralités, toujours si déplacées dans les situations où le cœur seul doit être occupé. Il y a plus : souvent elles sont mêlées d'idées fausses. Didon vient d'ouvrir son cœur à ses deux confidentes, de leur déclarer le choix qu'elle a fait d'Enée au préjudice d'Iarbe; elle finit l'acte par ces vers :

Quoi ! du rang où je suis, déplorable victime,
Faut-il sacrifier un amour légitime,
Et nourrissant toujours *d'ambitieux projets*,
Immoler mon repos à *de vains intérêts* ?
N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême.
Trop de tourmens divers *suivent le diadème*,
Et le destin des rois est assez rigoureux,
Sans que l'amour les rende encor plus malheureux.

Indépendamment de la froideur et de la faiblesse de ces vers, cette fin d'acte, qui devait être le résumé de la situation et des sentimens de Didon, manque de sens et de vérité. Il n'est point question de *nourrir d'ambitieux projets*, mais seulement de pourvoir à la sûreté de son état naissant, et ce ne sont point là de *vains intérêts* : cette expression est très-fausse : le salut de ses peuples menacés par le roi de Gétulie n'est rien moins qu'*un vain intérêt*. Que signifie ce vers :

N'ajoutons rien aux soins de la grandeur suprême.

Il ne s'agit pas *d'y ajouter* ; il s'agit de s'en occuper, et certainement il doit entrer dans *ces soins* d'écarter le péril qui menace ses états. Cet autre vers :

Trop de tourmens divers *suivent le diadème*.

pèche contre la justesse des figures : on dirait bien que trop de tourmens suivent la royauté : ce sont toutes expressions abstraites; mais le mot de diadème forme une image, et l'on ne peut se figurer *des tourmens suivant un diadème*. Les deux derniers vers,

Et le destin des rois est assez rigoureux,
Sans que l'amour les rende encor plus malheureux,

ne disent pas non plus ce qu'ils doivent dire. Ce n'est pas de l'amour en lui-même qu'elle veut parler, puisqu'elle s'y livre; elle veut dire que le trône exige assez d'autres sacrifices, sans y joindre ceux de l'amour. C'est beaucoup de fautes en huit vers, et j'en pourrais citer d'autres où il n'y en a pas moins : mais il y a des beautés dans les scènes entre Enée et Di-

tion. La conduite de la pièce est sage et réguliere : c'est un de ces ouvrages qui prouvent que la médiocrité peut être estimable; et l'on sait bien que ce vers de Boileau,

Il n'est point de degrés du médiocre au pire,

n'est qu'une hyperbole poétique, dont l'objet est d'épouvanter les nombreux aspirans à la palme de la poésie. S'il fallait prendre ce vers à la lettre, tout ce qui ne serait pas au premier rang ne serait rien; et l'estime publique a fait voir qu'il y avait de l'honneur et du mérite dans le second.

SECTION III.

Lanoue, Guymond de Latouche, Châteaubrun, Lemière.

On peut ranger dans cette classe le *Mahomet second* de Lanoue, qui est encore une de ces pièces qui mériteraient d'être remises. L'auteur a pris pour sujet un trait de l'histoire ottomane, rapporté par quelques écrivains, nié par d'autres, mais qui était bien dans le caractère de Mahomet. Les Janissaires murmuraient de sa passion pour une femme grecque, nommée Irène, et se plaignaient qu'elle le détournât de la guerre et des conquêtes : des murmures ils passèrent jusqu'à la révolte. Le sultan furieux paraît devant eux, ayant Irène à ses côtés; il abat d'un coup de sabre la tête de sa maîtresse, et après leur avoir montré par ce coup terrible à quel point il est maître de son amour, il leur montre qu'il l'est de ses soldats en faisant punir les chefs de la sédition. Pour en venir à ce dénoûment atroce et le faire supporter, il fallait peindre le caractère de Mahomet avec une grande énergie, et c'est le principal mérite de cet ouvrage. Le rôle du sultan est conçu et écrit avec une force originale, plein d'une férocité orgueilleuse et barbare, qui est également celle des mœurs turques et de l'empereur. Elle ne respire pas moins dans le rôle de l'aga des Janissaires, qui ose, au péril de sa tête, porter aux pieds de son redoutable maître les plaintes et les reproches de ses soldats. Il sont animés par le visir, qui a conçu pour Mahomet une haine implacable, mais suffisamment justifiée par ce qu'il a éprouvé de la cruauté despotique du sultan. Le caractère de ce conquérant fameux est mêlé avec art de cette espèce de grandeur fondée sur l'orgueil, et qui n'est pas incompatible avec un naturel farouche et sanguinaire, et l'habitude de verser le sang. Il est touché de la noble fermeté de sa captive Irène, qui de son côté n'est pas insensible à l'ascendant qu'elle a pris sur une âme de cette trempe. Mahomet, tout amoureux qu'il est d'Irène, ne veut l'obtenir que de son choix, et la laisse absolument maîtresse de son sort. Il ne traite pas moins généreusement le père d'Irène, Théodore, prince du sang des empereurs grecs; et la main d'Irène et l'aveu de Théodore sont le prix de cette magnanimité. Mais la révolte des Janissaires, sans cesse excitée et rallumée par le vizir et le mufti, jette la rage dans le cœur de Mahomet, lui inspire une soif de sang que ne peut satisfaire la mort du vizir et des principaux rebelles, et qui s'éteint enfin dans celui d'Irène. Ce triste dénoûment, nécessité par l'histoire, et dont rien n'adoucit l'horreur, est un inconvénient réel dans le sujet, et c'est probablement ce qui a empêché que cette tragédie, applaudie dans sa nouveauté, ne reparût au théâtre. Lanoue d'ailleurs avait plus de talent que de goût : son style est inégal, incorrect, et la force y est mêlée d'enflure et de déclamation. Parmi un assez grand nombre de beaux vers, il y en a beaucoup de mauvais; mais en total il y a de la couleur tragique dans cet ouvrage, et je ne crois pas qu'il fût repris sans succès.

Celui d'*Iphigénie en Tauride* fut très-grand, et ne s'est point démenti. Il y a moins de création que dans *Mahomet second;* mais le fonds en est plus heureux et bien plus touchant. L'auteur a trouvé de grands secours chez les anciens et les modernes, mais il en a profité habilement; et ce qui lui fait le plus d'honneur, c'est que les beautés les plus frappantes, celles qui ont fait la fortune de son drame, sont entièrement à lui. Les auteurs du nouveau *Dictionnaire historique*, dont j'ai déjà relevé d'autres erreurs du même genre, disent très-étourdiment et très-injustement que ni Lagrange ni Guymond de La Touche *n'ont su tirer parti de leur sujet*. Rien n'est plus faux, et il est ridicule de confondre ainsi deux ouvrages dont l'un est si supérieur à l'autre. L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* a le mérite rare d'avoir rempli son sujet sans la ressource triviale d'un épisode d'amour, sans s'écarter, en imitant les anciens, de la simplicité des modèles; ce qui n'était encore arrivé de nos jours qu'à l'auteur de *Mérope* et d'*Oreste;* Enfin, il a surpassé cette simplicité d'Euripide en y joignant un bien plus grand intérêt. Il est vrai que la scène de la reconnaissance est empruntée toute entière de l'opéra d'*Iphigénie* de Duché; c'est le même dialogue, et quelquefois ce sont presque les mêmes vers. Il a imité aussi de Lagrange la scène où Iphigénie interroge Oreste sur le sort de la famille des Atrides, scène dont le fonds est dans Euripide; mais autant celle de Lagrange finit mal, autant celle de Guymond de La Touche est remarquable par la manière adroite dont il l'a terminée. Dans Lagrange, Oreste, inconnu à sa sœur, avoue qu'il a tué Clytemnestre et vengé Agamemnon; et Iphigénie ne s'avise seulement pas de lui demander ce qui l'a pu porter à ce meurtre, et quel intérêt si grand il pouvait prendre à la mort d'Agamemnon; elle se contente de le charger d'imprécations, et se dispose à l'immoler comme un monstre qu'elle doit punir. Cette faute ridicule n'est point dans Euripide: chez lui, l'étranger dit seulement à la prêtresse qu'Oreste a vengé son père, et a suivi l'ordre des dieux en faisant périr Clytemnestre. La Touche a mieux fait encore: il a trouvé le moyen de faire croire à Iphigénie que son frère est mort, sans que l'on puisse pour cela reprocher à Oreste d'avoir songé à la tromper. Après avoir appris la fin déplorable de ses parens, elle veut savoir aussi le sort d'Oreste depuis le meurtre de sa mère.

Qu'est devenu ce fils ?

ORESTE.

L'horreur du monde.

IPHIGÉNIE.

Grands dieux !

ORESTE.

Las de traîner sa misère profonde,
Il a cherché la mort.... qu'il a trouvée enfin.

IPHIGÉNIE.

O déplorable sang ! *implacable* destin !
Il ne reste donc plus du grand vainqueur de Troie....

ORESTE.

Que la plaintive Électre, à sa douleur en proie....

IPHIGÉNIE.

Prêtresses, conduisez ces deux infortunés
Aux lieux où *pour l'autel* ils doivent être ornés.
(*Ils sortent.*)
Je ne puis plus long temps devant eux me contraindre.
Oreste est mort. . . . .
Il est mort ! c'en est fait : tout est fini pour moi.

Oreste est, depuis le commencement de la pièce, le dernier espoir

d'Iphigénie, le seul appui qu'elle invoque sans cesse dans ses malheurs; c'est donc dans sa situation un progrès vraiment dramatique, de lui faire croire qu'elle a perdu ce frère, et de la livrer au désespoir par l'idée de cette perte irréparable. Il en résulte encore un autre avantage; c'est qu'il se fera dans son sort une révolution plus frappante et plus sensible, lorsqu'au quatrième acte ce frère lui sera rendu. Et à quoi le poëte est-il redevable de ces différens avantages que n'ont point su se procurer ceux qui ont traité avant lui le même sujet? A ces mots si naturels et si simples :

Il a cherché la mort.... qu'il a trouvée enfin.

Ce langage d'Oreste est l'exacte vérité, puisque, dans les circonstances où il est prêt à être sacrifié, il doit regarder sa mort comme infaillible. Ce n'est point là une équivoque trouvée par l'esprit; c'est une découverte du talent, qui a senti le besoin de semblables ressources dans un sujet qui n'avait point celles des incidens et de l'intrigue. C'est en l'approfondissant qu'il a fondé sur un moyen qui est de la même simplicité et de la même adresse, ce beau combat de l'amitié à peine indiqué dans Euripide, dont il n'y a nulle trace dans les autres *Iphigénies*, et qui porta le succès de la sienne à un degré d'enthousiasme dont j'ai vu peu d'exemples. En effet, à quoi tient ce combat d'Oreste et de Pylade à qui mourra l'un après l'autre? A un ressort qui est de l'invention de l'auteur. La prêtresse, touchée de pitié pour ces deux étrangers, se flatte d'abord de pouvoir en sauver un par le secours d'Isménie sa confidente, et de quelques amis fidèles qui pourront favoriser l'évasion de la victime. Un autre motif très-plausible se joint à cette juste compassion : cet étranger est un Grec, et il peut se charger d'une lettre pour Electre, qui, informée de la malheureuse destinée de sa sœur, pourra la tirer peut-être des climats barbares où elle est reléguée. Ce projet arrêté, un nouveau mouvement de sensibilité qui ne peut que nous faire aimer davantage Iphigénie, la porte à dire à cette Isménie :

Ecoute, et que ton amitié,
Se prête encore aux soins d'une juste pitié.
Ces deux infortunés qu'un même sort rassemble,
Pourquoi les séparer ? délivrons-les ensemble,
Un sentiment secret me rend plus cher l'un d'eux ;
Mais l'autre également est homme et malheureux.

Elle quitte la scène au second acte dans cette douce espérance; elle la communique même dans le troisième aux deux étrangers; mais Isménie revient tremblante, et lui fait signe de les éloigner.

IPHIGÉNIE.

Ciel ! que viens-tu m'apprendre ?

ISMÉNIE.

Qu'à sauver les deux Grecs vous ne pouvez prétendre,
Alors qu'un seul suffit au succès de vos vœux.
Tous nos amis tremblant pour vous comme pour eux,
Disent que c'est se rendre inutile victime ;
Que c'est peut-être en vain commettre un double crime.
Ils ajoutent encor que Thoas veut du sang,
Dût-il l'aller chercher jusque dans votre flanc ;
Qu'il faut, ainsi qu'aux dieux, qui peut-être l'exigent,
Céder une victime aux terreurs qui l'affligent ;
Qu'avec plus de succès vous pourrez imposer
A son zèle sanglant qu'il vous faut abuser ;
Et que son cœur enfin, s'il voit un sacrifice,
Alors de vos discours verra moins l'artifice.

D'un invincible effroi tous, en un mot, surpris,
Ne veulent seconder mon père qu'à ce prix.
Aux prières en vain son zèle a joint les larmes ;
Madame, il a fallu céder à leurs alarmes.

Il y a bien quelque chose à dire à la tournure de ces vers, qui *pourrait* être plus précise et plus élégante, mais ces raisons sont très-bien *déduites*, et Iphigénie doit s'y rendre. Elle ne s'y rend qu'à regret ; elle s'écrie, avant de rappeler les deux Grecs :

Sort cruel,
Quelles sont tes rigueurs ! Ah ! d'où vient que le ciel
Ote presque toujours aux cœurs qu'il a fait naître
Humains et bienfaisans, l'heureux pouvoir de l'être ?
Approchez.... je frémis.... par mon trouble, apprenez
L'excès de vos malheurs, et me les pardonnez.
De mes faibles efforts oubliant l'impuissance,
N'ayant le cœur rempli que de votre innocence,
J'ai cru que je pouvais (douce et cruelle erreur),
De vos destins communs diminuer l'horreur.
Je vous en ai flattés, je m'en flattais moi-même :
Trop aisément le cœur se livre à ce qu'il aime.
Ma pitié m'aveuglait ; ses efforts hasardeux
Ne peuvent, tout au plus, sauver qu'un de vous deux ;
Et telle est la rigueur de mon sort et du vôtre,
Qu'il faut que l'un, hélas ! meure pour sauver l'autre.
Vous partagez mon cœur et vous le déchirez...
(*A Oreste.*)
Mais puisqu'il faut choisir.... c'est vous qui partirez.

Il y a là du naturel et de la vérité, une simplicité touchante. On voit que l'auteur n'était point étranger à cet art de tourner la maxime en sentiment, en un mot, à cet intérêt de style, partie si essentielle et si rare du talent dramatique, et qui règne en général dans cette pièce, *malgré les* défauts de la versification.

Ce ressort si heureusement ménagé amène cette scène si vive et si pathétique qui excita des transports et des acclamations ; et sans doute ils seraient encore les mêmes, s'il se trouvait un acteur capable de la rendre comme celui qui la joua d'original. Elle fait toujours un grand plaisir ; mais il fallait un talent supérieur pour bien exprimer cette fureur sombre et frénétique, cette haine de la vie, cette rage de mourir, qui est le caractère particulier que le poëte a su donner à Oreste, et qui contraste si bien avec le noble dévouement de Pylade, inspiré seulement par l'amitié. Un des plus grands mérites de cette scène, c'est qu'elle force le spectateur à suivre, sans pouvoir respirer, depuis le commencement jusqu'à la fin, une progression rapide et entraînante, un torrent d'éloquence tragique et de passion forcenée. Tous les motifs d'Oreste vont enchérissant les uns sur les autres, et les derniers sont tels, qu'il faut absolument que l'amitié cède à la fureur. Il va jusqu'à faire le serment de se déclarer un monstre souillé du sang de sa mère ; et si la prêtresse persiste encore dans la funeste préférence qu'elle lui a donnée, il jure de se poignarder aux yeux de son ami. Cette préférence, qui parle au cœur d'Iphigénie en faveur de son frère qu'elle ne connaît pas, est bien dans les convenances dramatiques, ainsi que la résolution que prennent d'abord les deux amis de ne point se faire connaître à la prêtresse, et leur obstination à y persister malgré les instances qu'elle leur fait. Elle-même n'en est ensuite que mieux fondée à dire à Pylade, lorsqu'en recevant sa lettre pour Electre, il demande quel rapport elle peut avoir avec cette princesse :

Laissez-moi mon secret : j'ai respecté le vôtre.

Ainsi, le silence qu'ils ont eu raison de garder sert aussi à éloigner la reconnaissance, qui sans cela devait avoir lieu quand Iphigénie donne sa lettre à Pylade. Tout concourt à prouver l'étude de l'art et la connaissance du théâtre, mais, plus que tout le reste, ce que dit à la prêtresse l'ami de Pylade, lorsqu'elle paraît s'étonner que celui-ci consente à laisser mourir son ami. A peine Oreste lui donne-t-il le temps de dire un mot :

Comment !

ORESTE.

Ah ! n'allez pas d'une indigne faiblesse
Soupçonner de son cœur l'héroïque noblesse :
C'en est un digne effort, s'il me laisse périr.

Ce mouvement est admirable, et d'autant plus qu'il ne s'adresse pas seulement à Iphigénie, mais en même temps au spectateur, près de qui Pylade est complètement justifié par ce cri sublime de l'amitié qui rend témoignage à l'amitié.

Les beautés vont s'accumulant dans ce troisième acte, qui, malgré des vers durs ou mal tournés, doit être regardé comme un des plus beaux qu'il y ait au théâtre. L'intérêt se soutient, après le grand effet de cette scène des deux amis, par l'attendrissement qu'inspire leurs adieux. Iphigénie est obligée de se rendre, malgré toute sa répugnance, aux prières de cet infortuné, qui lui dit avec une douleur si profonde et si vraie :

Hélas ! pour vous servir, je suis trop malheureux.
Tournez vers mon ami vos regards généreux....
Ne me refusez pas, mon cœur vous en conjure.

Elle finit par lui dire :

Étranger malheureux, encor moins qu'admirable,
Embrassez votre ami que vous ne verrez plus.

ORESTE.

Adieu : retiens, ami, tes sanglots superflus.
Ne vois point mon trépas, n'en vois que l'avantage.
L'opprobre et les malheurs étaient tout mon partage.
Adieu, conserve en toi, fidèle à l'amitié,
De ton ami mourant la plus digne moitié.
Prends soins, à ton retour, d'une sœur qui m'est chère,
Daigne essuyer ses pleurs et lui rendre son frère.

Le rôle d'Iphigénie est en général bien conçu. Le poëte a eu raison de balancer en elle les mouvemens de la pitié et de la nature par les scrupules de la religion, qui lui ont fait jusque-là un devoir d'un ministère inhumain qu'elle abhorre. Sans les sentimens religieux qu'elle montre, le rôle qu'elle joue n'aurait pas été tolérable ; mais elle n'en est que plus intéressante, lorsque, malgré son respect pour les dieux et les oracles, elle fait entendre à Thoas la voix de l'humanité combattant la superstition ; et cet état de doute et de perplexité se termine avec la pièce, par ce vers heureux, qui en est la morale et le résultat :

La loi de la nature est donc la loi des cieux.

Cependant on a dit de ce rôle, et je crois avec raison, que l'auteur aurait dû supposer qu'Iphigénie avait été assez heureuse jusqu'à ce moment pour que le sort ne lui amenât aucune victime à sacrifier. Ses combats entre la religion et la nature n'en auraient pas moins eu lieu lorsqu'il se serait agi de remplir son cruel ministère, et en même temps elle eût épargné au spectateur l'idée, toujours odieuse dans nos mœurs, d'une femme

qui trempe ses mains dans le sang; et il est vrai aussi que dans ce rôle la morale dégénère quelquefois en déclamation. La pièce a deux défauts plus grands : l'un est celui du dénoûment, qui, n'étant ni assez préparé ni assez motivé, ne satisfait le spectateur que parce qu'il est bien aise de voir Oreste sauvé, n'importe comment; l'autre, c'est la stupide férocité de Thoas, qu'il eût fallu caractériser avec plus d'art et lier davantage à l'action. Joignez à ces fautes, de la pesanteur et de l'aspérité dans la versification, de la monotonie dans les sentences, des fautes de langue quelquefois grossières : voilà ce qu'on peut reprocher à cette tragédie. Mais observons qu'ici, malgré les vices de la diction, l'énergie, la véhémence et la vraie chaleur animent le style, et que, si les personnages ne s'expriment pas toujours bien, ils disent ordinairement ce qu'ils doivent dire. Enfin, les beautés vraiment théâtrales que je viens de détailler sont de nature à placer cette pièce parmi les premières du second ordre, et font regretter qu'une maladie aiguë ait emporté à l'âge de quarante-trois ans, par une mort prématurée, cet écrivain, qui avait commencé tard à composer, mais qui avait montré un vrai talent, dont le tempérament robuste annonçait une plus longue vie, et dont un coup d'essai si distingué promettait d'autres productions.

Un autre imitateur des anciens, Châteaubrun, ne fut pas non plus un écrivain sans mérite : il y en a surtout dans ses *Troyennes*. A la vérité, son *Philoctète*, qui eut quelque succès en 1755, n'a jamais été repris. Tous les connaisseurs le blâmèrent d'avoir suivi un plan si différent de celui de Sophocle : le sien est entièrement dans le goût de la galanterie moderne. Pyrrhus devient tout à coup amoureux d'une fille de Philoctète qu'il n'a fait qu'entrevoir; et nous avons déjà vu que ces passions subites sont toujours de peu d'effet : celle-ci n'en a guère d'autre que de partager l'intérêt qui doit se réunir sur Philoctète. D'ailleurs, l'auteur a-t-il pu penser que ce fût la même chose pour ce malheureux prince, d'être seul, absolument seul dans l'île de Lemnos, ou d'être avec sa fille et une suivante? De plus, est-il probable que Sophie soit venue joindre son père, et que depuis dix ans le père de Philoctète et sa famille entière l'aient abandonné? Mais le plus grand inconvénient de la pièce, c'est que l'auteur, dans son nouveau plan, a été obligé de faire d'Ulysse son principal personnage et le héros de la tragédie; et quelle différence d'intérêt entre deux personnages tels qu'Ulysse et Philoctète! C'est Ulysse qui finit par vaincre et désarmer la haine et les ressentimens de Philoctète; et pour préparer cette révolution, il a fallu affaiblir extrêmement le rôle de ce dernier et fortifier celui d'Ulysse; ce qui est contraire à la nature du sujet, et ne suffit pas même pour justifier le dénoûment; car si Philoctète peut être fléchi, est-ce bien par Ulysse, celui de tous les mortels qu'il doit le plus abhorrer? S'il peut résister à Pyrrhus qu'il aime, comment cède-t-il à Ulysse qu'il déteste? Comment peut-il finir la pièce par ces vers?

Le ciel m'ouvre les yeux *sur la vertu d'Ulysse*.
En marchant sur ses pas au rivage troyen,
Nous suivrons *le grand homme* et le vrai citoyen.

Après tout ce qu'il en a dit dans le cours de la pièce, est-ce bien lui qui parle ici? On ne revient pas de si loin en si peu de temps, et un changement si peu naturel au cœur humain ne peut pas être amené par des discours : il faut des ressorts plus puissans.

L'intrigue de Châteaubrun roule donc principalement sur l'amour de Pyrrhus, entraîné d'un côté par Sophie, qui attend de lui qu'il ramène Philoctète et sa fille à Scyros, et de l'autre, par Ulysse, qui veut qu'on

emmène Philoctète au camp des Grecs. Le caractère de ce jeune prince n'est pas même tel qu'il le fallait pour animer du moins cette intrigue déplacée. Ce n'est point, comme dans Sophocle, la franchise décidée et la fierté intrépide du fils d'Achille; c'est un jeune amoureux, faible et indécis, qui soupire auprès de sa maîtresse, et qui en rougit devant Ulysse: et c'est ainsi qu'une faute en amène une autre, et qu'un plan vicieux dégrade aussi les caractères. Rien ne prouve mieux le grand sens des anciens, quand ils ont banni l'amour des sujets qui ne le comportaient pas: nous en voyons ici un exemple sensible. Pourquoi aime-t-on dans le Pyrrhus de Sophocle la droiture et la fermeté de ce jeune prince, qui, du moment où il a été touché du désespoir et des reproches de l'infortuné qui s'est confié à lui, prend hautement sa défense contre Ulysse et contre toute la Grèce? C'est que dans l'âme d'un jeune héros on peut opposer convenablement le sentiment de la pitié, de l'honneur, de la justice, aux plus grands intérêts politiques. Mais pourquoi Châteaubrun lui-même, en faisant Pyrrhus amoureux, n'a-t-il pas osé donner à cet amour un ascendant décidé sur son âme? C'est qu'il a senti qu'il n'était pas possible que le fils d'Achille oubliât ouvertement la vengeance de son père, l'intérêt de sa patrie et de sa propre gloire, uniquement pour ne pas déplaire à Sophie qu'il a vue depuis un moment. Pyrrhus peut dire noblement à Ulysse: Non, je ne trahirai point un malheureux qui a mis son sort entre mes mains; mais il ne saurait, il n'oserait dire: Je n'emmènerai point Philoctète à Troye, parce que sa fille veut que je le mène à Scyros: le simple bon sens nous dit que cela serait trop petit. Il ne fallait donc pas donner à ce jeune héros un amour qui ne peut rien produire que de l'embarras et de la honte, et le rabaisser inutilement à ses propres yeux et à ceux d'Ulysse: et c'est ainsi que se démontre d'elle-même la connexion immédiate des principes de la raison et des convenances du théâtre.

Châteaubrun a mieux imité Euripide que Sophocle. Il n'a pas fait de ses *Troyennes* une pièce régulière; mais il y a des situations touchantes assez bien traitées; et le style, quoiqu'avec de la faiblesse et de l'incorrection, se rapproche en plus d'un endroit du naturel heureux et attendrissant que l'on aime dans Euripide. Il aurait dû, il est vrai, ne pas l'imiter dans la duplicité d'action: il fallait choisir entre Polyxène et Andromaque: chacune des deux pouvait fournir une tragédie. Je n'en dirai pas autant de Cassandre, qui ne fait rien dans la pièce que prophétiser, et quitte la scène au second acte pour s'en aller à Mycènes à la suite d'Agamemnon. Ce n'est qu'un rôle épisodique que le poëte aurait dû lier mieux à sa fable, et qui pourtant contribua au succès de son ouvrage par celui du morceau des prophéties, succès remarquable dans l'histoire du théâtre, parce qu'il fut la première époque de cette réputation si méritée où parvint ensuite la plus parfaite des actrices, mademoiselle Clairon. Une femme célèbre par un talent d'un autre genre, mademoiselle Gaussin, arracha des larmes dans le rôle d'Andromaque, surtout dans cette belle situation empruntée des *Troyennes* de Sénèque, où la mère d'Astyanax cache dans le tombeau d'Hector cet enfant dont les Grecs ont ordonné le supplice, et s'efforce de cacher en même temps ses frayeurs maternelles au regard pénétrant d'Ulysse, qui ordonne de détruire ce tombeau. On se souvient encore de l'émotion que produisait l'actrice, lorsqu'après avoir obtenu avec peine, à force de larmes et de prières, que l'on respectât la tombe de son époux, elle disait à Ulysse, prêt à s'éloigner, et qui laissait une troupe de Grecs autour du tombeau:

Ces farouches soldats, les laissez-vous ici?

Ce vers est plein d'un sentiment vrai, que l'on retrouve encore dans d'autres morceaux. Le rôle de Thestor, grand-prêtre des Troyens, et le

dernier appui d'une famille désolée, qu'il sert et protége au *péril de ses jours*; ce rôle, d'une noblesse intéressante, fait honneur au *poëte*, qui n'en a point trouvé le modèle dans Euripide. Mais ici, comme dans son *Philoctète*, la critique lui reproche la multiplicité et la longueur des sentences, et une versification trop inégale. La situation d'Hécube, *qui*, pendant cinq actes, ne peut qu'attendre les arrêts cruels que lui apportent successivement les vainqueurs, et répéter les mêmes plaintes, et se faire les mêmes reproches sur des malheurs qu'elle avoue être l'ouvrage de sa faiblesse et de sa complaisance pour Pâris, a paru d'une monotonie inexcusable. Enfin, ce qui a nui le plus au succès de cette pièce, lorsqu'on voulut la remettre il y a quelques années, c'est que l'intérêt décroît trop sensiblement quand il passe, à la fin du quatrième acte, d'Andromaque à Polyxène. Le fils d'Hector est sauvé : Thestor a trouvé le moyen de le dérober aux Grecs, et de le faire partir pour Samos : la pièce est donc finie, et celle qui succède n'attache pas, à beaucoup près, autant que la première. Ce n'est pas le seul exemple de nos jours qui prouve le danger de s'écarter de cette unité précieuse dont le cœur humain a fait la première loi du théâtre.

Lemière y fut du moins asses fidèle; et quoique dépourvu de beaucoup d'autres avantages, sur trois pièces de lui que l'on joue encore, deux me paraissent devoir rester au théâtre, *Hypermnestre* et *Guillaume Tell*.

Lemière, non-seulement poëte, mais métromane, fut apparemment contrarié d'abord par la fortune, au point de ne pouvoir se livrer à son goût, au moins publiquement, puisqu'il avait trente-six ans quand il donna son premier ouvrage de théâtre, en 1758; et son premier prix de poésie, remporté à l'Académie française, est de 1753. Ce fut quelques années avant cette époque, que J.-J. Rousseau le rencontra dans les bureaux de Dupin, fermier général; et dans ses *Confessions* qu'il lut depuis devant lui, il ne l'appelle pas autrement que *le scribe Lemière*; ce qui montre asses qu'alors il n'avait pas vu en lui autre chose qu'un *scribe*. Ses Essais, couronnés et oubliés comme tant d'autres, quoiqu'il les ait réimprimés depuis dans un recueil de poésie qu'on ne lit pas davantage, annonçaient déjà le caractère général de sa composition. On n'y voit presque aucun sentiment de cette harmonie, presque aucune idée de ce tour heureux de phrase et d'expression qui font de la poésie une langue à part; mais il y a de l'esprit et de la pensée, et de temps en temps des vers remarquables. On en a retenu trois de ses quatre pièces académiques; celui-ci, qu'il appelait *le vers du siècle*:

> Le trident de Neptune est le sceptre du monde;

et ces deux autres dont l'idée est ingénieuse :

> Croire tout découvert est une erreur profonde;
> C'est prendre l'horizon pour les bornes du monde.

Son coup d'essai dramatique eut beaucoup de succès au théâtre. Il faut sans doute s'y prêter aux invraisemblances mythologiques, et même à l'impossibilité réelle de marier en un jour cinquante filles d'un même père à cinquante fils de son frère. Je ne crois pas que le monde entier en fournît un exemple, encore moins de cinquante jeunes épouses qui s'accordent pour égorger leurs maris la première nuit de leurs noces. C'est une monstruosité, mais c'est une donnée de la fable; les autres Danaïdes sont hors de la scène, et Hypermnestre seule est sous les yeux du spectateur, qui passe volontiers sur ce qu'il ne voit pas. On peut pardonner au poëte cette supposition hors de nature, sans laquelle il n'y aurait point de sujet, si le sujet d'ailleurs est tragique; et il l'est. La marche de la pièce l'est aussi; elle est claire, simple, rapide, attachante; elle offre des situations théâ-

trales : les scènes d'Hypermnestre avec son père ont de la vivacité, et même quelque pathétique, et l'intérêt de son rôle rachète la faiblesse des autres. Le tableau que présente le dénoûment avait été mis plusieurs fois sur la scène, particulièrement par Métastase, et n'avait pas empêché la chute de l'*Aménophis* de Saurin. Ce coup de théâtre est d'une beauté frappante, et d'un grand effet de terreur; ce qui demande et obtient grâce pour l'espèce d'escamotage qui le termine, et d'autant plus qu'il ne paraît guère possible de s'en tirer autrement. D'un côté, Hypermnestre sous le poignard de son père, et de l'autre, Lyncée à la tête des siens, palpitant de fureur et d'effroi, et ce cri déchirant, *un moment*, *chers amis*, qui retentit dans le bruit des armes et dans le mouvement des soldats, forment un spectacle si terrible, qu'au moment où Hypermnestre sort de danger, on n'examine pas trop comment elle en est sortie, et comment Danaüs est tué. Ce fut même ce dénoûment qui fit dans la nouveauté la fortune de la pièce, souvent jouée depuis ce temps, mais toujours peu suivie. A l'égard du style, il y a quelques beaux vers; le reste est écrit comme écrit ordinairement l'auteur. J'en citerai six, tournés avec une élégance et une harmonie qui ne sont pas communes chez lui; il s'agit du mariage des princesses :

A la cause commune esclaves immolées,
Sur un trône étranger avec pompe exilées,
De la paix des états si nous sommes les nœuds,
Souvent nous payons cher cet honneur dangereux;
Et quand le bien public sur notre hymen se fonde,
Nous perdons le repos que nous donnons au monde.

Térée, qui suivit *Hypermnestre*, tomba entièrement, et je doute que, même dans des mains plus habiles, ce sujet eût pu se soutenir. Il n'offre que des horreurs révoltantes, et par conséquent froides. L'auteur, plus de vingt ans après, essaya de le faire revivre; il tomba encore. Une femme à qui l'on a coupé la langue après l'avoir violée n'est pas un spectacle à présenter à des hommes.

Idoménée, son troisième ouvrage, ne fut guère plus heureux. Il était, à la vérité, meilleur que celui de Crébillon, et ce n'est pas dire beaucoup. L'auteur s'était gardé du moins de rendre son Idoménée puérilement amoureux; mais il s'en fallait bien qu'il eût assez de ressources pour vaincre le grand inconvénient de ces sortes de sujets, la monotonie d'une situation toujours la même, et qui ne fait attendre d'autre issue que la mort nécessaire d'un prince innocent. *Idoménée*, abandonné aux premières représentations, n'a jamais été repris.

Artaxerce eut un peu plus de réussite, et n'était pas plus fait pour se soutenir sur la scène : c'était une copie du *Stilicon* et du *Xercès*. On sait que celui-ci, malgré la faveur attachée long-temps au nom de Crébillon, avait essuyé une chute complète; au contraire, le *Stilicon* de Thomas Corneille, conduit avec assez d'art, avait eu de la vogue dans un temps où l'*imbroglio* tragique était encore de mode. Il avait disparu, lorsque les chefs-d'œuvre de Racine eurent mûri le goût du public. Métastase avait répandu de grandes beautés dans son *Artaxerce*, qui est le même sujet que *Stilicon*, et qui fut très-accueilli en Italie et en Allemagne. Mais il y a une grande différence entre un opéra et une tragédie : on exige dans celle-ci une observation beaucoup plus exacte de la nature et des vraisemblances, et c'est là qu'on ne peut se prêter au caractère et à la conduite d'un Artaban qui se porte à tous les attentats de l'ambition, non pas pour lui, mais pour son fils qui ne partage nullement cette ambition, et qui déteste ces attentats. Un pareil fond de pièce sera vicieux dans tous les temps; rien

n'est plus froid que le crime qu'on ne commet pas pour soi, mais au profit d'un autre, et d'un autre qui n'en veut pas; c'est une sorte de *fureur* trop insensée. L'auteur avait bien prévu l'objection, car il fait dire à son Artaban, dès la première scène:

> Rarement pour un autre on ravit la couronne.

Vraiment oui; mais il y répond très-mal par les deux vers suivans:

> Mais, sous le nom d'un fils, je donnerai la loi;
> Le rang sera pour lui, la puissance pour moi.

Et qui te l'a dit? Ton fils est donc un imbécille, incapable de régner par lui-même? Rien moins que cela, puisque tu comptes sur sa renommée et sur ses grandes qualités pour le faire monter au trône de Perse, malgré deux fils qui succèdent à Xercès; et si tu as la puissance et les moyens de faire périr encore ces deux princes, si tu as pu te défaire du père, et si tu peux encore perdre les deux fils, qui t'empêche de régner par toi-même, puisque tu en as tant d'envie? On pourrait faire bien d'autres objections contre les absurdes projets de cet Artaban; mais c'en est assez pour faire sentir combien ce plan est loin du précepte de l'*Art poétique :*

> Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Je ne dis rien des invraisemblances de détails, qui se joignent à celles du fond. Quoi de plus fou, par exemple, que ce que fait Artaban dès le début de la pièce, lorsqu'au lieu de jeter l'épée encore sanglante dont il vient de frapper Xercès, il la remet aux mains de son fils, qu'il rencontre au milieu de la nuit? N'est-ce pas exposer très-gratuitement au plus éminent danger ce même fils qu'il veut couronner? Toute l'intrigue dès lors est fondée sur cet embarras d'Arbace innocent et cru coupable, qui ne peut se justifier qu'en accusant son père. Ces ressorts forcés peuvent exciter un moment la curiosité, mais ne peuvent guère soutenir la machine du drame, qui veut être plus solidement construite; et d'ailleurs, le dialogue et le style ne sont pas, à beaucoup près, dans Lemière, ce qu'ils sont dans Métastase.

Guillaume Tell fut d'abord encore plus froidement reçu qu'*Artaxerce;* mais peut-être n'était-ce pas tout-à-fait la faute de l'auteur. Il y entrait un peu de cette prévention contre les pièces républicaines, que pendant long-temps on a eu de la peine à surmonter. Ce n'était pas assez pour la vaincre que l'extrême simplicité d'une pièce sans amour et presque sans intrigue; car il n'y en a pas d'autre que la noble entreprise de Tell et de ses braves compagnons pour affranchir leur pays de la tyrannie de Gesler. C'était trop peu dans un temps où l'on voulait toujours que les femmes occupassent la première place sur la scène comme dans les loges. L'inutile rôle de Cléofé, femme de Tell, ne remplissait pas ce vide, et c'est encore aujourd'hui la partie la plus défectueuse de la pièce. Ce rôle n'a jamais été bien conçu. Elle s'annonce comme une Porcie; elle veut arracher le secret de son mari, comme étant digne de partager ses généreux projets; et dans le reste de la pièce elle n'est rien, et ne montre que les alarmes communes d'une épouse et d'une mère. Cette nullité du rôle de Cléofé tenait au peu d'invention et de ressources que l'auteur a montrées dans toutes ses pièces, même les plus passables, où jamais il n'y a qu'un seul rôle dessiné avec quelque force. En général, tous ses cadres sont étroits et resserrés, parce que ses conceptions sont pauvres. Cependant il vint à bout par la suite de fortifier *Guillaume Tell* par une hardiesse qui me semble heureuse, et que le succès a couronnée. Il n'avait mis qu'en récit l'aventure fort extraordinaire de la pomme abattue sur la tête du jeune fils de

Tell; il osa depuis la mettre en action dans ce dernier temps, et fit très-bien, puisqu'il a très-bien réussi.

Cette aventure, célèbre dans la Suisse, et consignée dans toutes les histoires d'Allemagne, a été traitée d'apocryphe par Voltaire, qui soumettait trop souvent les faits historiques à des calculs de probabilité trop souvent trompeurs. J'avoue qu'un chapeau mis dans une place au bout d'une pique, avec ordre de le saluer sous peine de la vie, et l'idée cruelle de forcer un père à signaler son adresse par le danger de son fils, sont un excès d'insolence et d'atrocité qui doit paraître extrêmement bizarre, et à peine croyable depuis que les gouvernemens tempérés ont prévalu dans l'Europe policée: Mais Voltaire pouvait-il oublier que la tyrannie féodale avait plus d'une fois signalé de semblables caprices, dans ces temps d'ignorance et de barbarie où le mépris de l'humanité semblait un des caractères de la puissance? Et l'aventure de Guillaume Tell n'est-elle pas du quatorzième siècle? On en racontait, il est vrai, une pareille arrivée sous les rois goths; mais il me paraît moins vraisemblable qu'on invente des faits de cette nature qu'il ne l'est que ces faits aient eu lieu. Ils ressemblent encore plus à des fantaisies de tyrans dans des temps barbares qu'à des contes populaires ou à des mensonges historiques.

Quoi qu'il en soit, il n'en était que plus hasardeux de les montrer sur le théâtre, où la bizarrerie touche de si près au ridicule; la terreur a couvert l'un et l'autre, et justifié la pomme de Tell, comme la pitié justifia les petits enfans d'Inès. On ne peut s'empêcher de frémir au moment où ce malheureux père se résout à cette douloureuse épreuve, et, pressant son enfant dans ses bras, et lui mettant un bandeau sur les yeux, s'efforce de lui faire bien comprendre que son salut dépend de son immobilité, quand il l'attache à un arbre, et qu'adressant sa prière au ciel, il lance à genoux la flèche fatale..... et la joie, les transports de la mère quand elle rentre sur la scène au bruit des cris de *vive Tell!* qui lui annonce que son fils est sauvé; quand elle se précipite vers lui, et serre tour à tour contre son sein, et son fils et son époux! C'est une pantomime sans doute, mais elle est dramatique; elle tient immédiatement au sujet, et l'attendrissement s'y mêle avec la terreur. Ajoutez à ce mérite celui de l'exécution, ici d'autant plus remarquable, qu'il est plus rare dans l'auteur. Le père ne dit que ce qu'il doit dire, et la diction est naturelle et vraie: le poëte a su parler au cœur et n'offense pas l'oreille. Il y a plus: dans cette pièce, où la dureté des noms du pays a dû augmenter celle qui est ordinaire à l'auteur, la versification est généralement meilleure que dans ses autres tragédies: ce n'est pas qu'il n'y ait encore bien des vers étranges et durs; mais souvent aussi vous trouvez de la précision et du nerf, sans que la langue ou l'oreille soit blessée. Le rôle de Tell a des beautés de pensée, d'expression, de dialogue. On en a retenu des vers où la grandeur d'âme parle avec simplicité, et où la simplicité n'est pas sans énergie:

Que la Suisse soit libre, et que nos noms périssent.

. . . .

Jurons d'être vainqueurs, nous tiendrons le serment.

. . . .

Et lorsqu'à cet excès l'esclavage est monté,
L'esclavage, crois-moi, touche à la liberté.

Ces derniers vers sont d'une vérité éternelle, qui rarement est une leçon pour les tyrans, mais d'ordinaire une prophétie.

Cet ouvrage est, à mon gré, avec *Hypermnestre*, ce que Lemière a fait de meilleur; et quoique le rapport du sujet avec les premières idées de la révolution ait pu favoriser l'entreprise de *Guillaume Tell*, je suis persuadé

qu'il aurait eu du succès en quelque temps que ce fût, grâce à *cette* scène ajoutée à son quatrième acte, et qui le rend si théâtral.

Ce fut en effet un changement beaucoup moins considérable, *qui*, en 1780, fit aller aux nues sa *Veuve du Malabar*, tombée à peu près dix ans auparavant. C'est, si l'on en excepte le magnifique spectacle du dénoûment, une très-mauvaise pièce de tout point ; c'est une déclamation dialoguée, une suite de lieux communs, sans action, sans ressorts tragiques ; une situation purement passive et toujours la même ; une reconnaissance aussi froide que brusque, qui ne produit rien, si ce n'est de donner à la veuve un frère qui gémit inutilement avec elle pendant cinq actes. Cette veuve est fort peu intéressante ; elle est sans passion, et résignée à mourir ; car on ne saurait donner le nom de passion à un tranquille souvenir d'amour pour un officier français depuis long-temps perdu pour elle, et qu'elle n'a nulle espérance de revoir. L'amour de cet officier est de la même espèce, et ne produit pas plus d'intérêt ; à peine en parle-t-il ; il ne sait pas même si celle qu'il a aimée autrefois est encore au monde, comme elle ignore de son côté s'il existe ; et, pendant cinq actes, Montalban n'est occupé d'autre chose que de faire au grand bramine de très-inutiles sermons d'humanité. Ce plan est contre tous les principes : on sent bien que le dessein de l'auteur a été de rendre la surprise plus forte et plus frappante, quand Montalban, à la fin de la pièce, retrouve une maîtresse dans la victime inconnue qu'il ne vient délivrer que par un sentiment de générosité. Mais cette fausse idée de l'auteur est ce qui nuit le plus à son ouvrage, et ce qui le refroidit d'un bout à l'autre. Il fallait bien se garder de sacrifier cinq actes pour ajouter un effet de surprise à un dénoûment qu'un grand péril et un grand spectacle rendaient asses intéressant par lui même. Il est constant que, pour animer la pièce et la rendre tragique, il fallait que l'amour réciproque de la veuve et de Montalban, comme celui de Tancrède et d'Aménaïde, fût le principal objet qui nous occupât ; *qu'il tînt* une grande place dans les deux premiers actes, puisqu'il est le *seul mobile* de l'intérêt ; que *les deux amans se reconnussent au troisième acte*, et qu'alors le danger augmentât encore par des incidens que l'art enseigne à ménager. C'est alors que la tragédie aurait été digne de la catastrophe ; mais, telle qu'elle est, il faut que l'attente du tableau qu'offre la dernière scène rende le spectateur bien patient, pour supporter l'ennui d'une mauvaise déclamation en mauvais vers. Il peut être plus beau en morale d'arracher des flammes une femme inconnue que d'en sauver sa maîtresse, mais l'un est beaucoup plus dramatique que l'autre ; et au théâtre, ce qui est passionné vaut beaucoup mieux que ce qui n'est que moral.

Maintenant, qui est-ce qui a pu procurer à cette pièce des destinées si différentes à dix ans de distance ? Un simple changement de décoration. Dans la nouveauté, le bûcher où devait se jeter la veuve était représenté par une espèce de petit trou d'où sortaient quelques petites flammes ; et Lanassa, déclamant sur le bord de ce trou avant de s'y précipiter, était dans une attitude qui disposait le spectateur à rire d'autant plus volontiers, que la pièce ne l'avait pas fort amusé jusque-là. Montalban sortait avec les siens par un autre trou ; et venait par derrière tirer Lanassa de celui où elle allait tomber : cette complication de trous était encore un autre ridicule. A la reprise, on sentit du moins qu'il fallait effrayer les yeux pour émouvoir l'imagination ; et un vaste bûcher, très-exhaussé et très-enflammé, la veuve y montant au milieu des feux, et un bel acteur l'enlevant, avec des bras d'Hercule, du milieu des flammes qui allaient la dévorer ; tout cet appareil parut admirable, et l'était. Tout Paris voulut voir ce merveilleux enlèvement ; c'était un genre de beauté à la portée de tout le monde, et la pièce eut trente représentations. La fortune du

ûcher et celle de la pomme de Tell, celle du poignard levé sur Hypermnestre, rappellent et justifient ce mot connu, que les tragédies de Lemière étaient *faites à peindre;* mais si ce mérite est l'unique mérite de *la Veuve du Malabar*, et le principal des deux autres, dans celles-ci du moins, on doit convenir qu'il n'est pas seul.

Barnevelt vaut mieux à la lecture que *la Veuve:* il y a des beautés. La scène entre le grand pensionnaire et son fils, imitée de l'*Edouard* de Gresset, dans lequel l'ami de Worcestre, Arondel, exhorte son ami, prisonnier et innocent, à se dérober par une mort volontaire à un supplice injuste, est plus forte de situation et inférieure dans le style; mais elle finit par un vers sublime :

Caton se la donna (*la mort*) : — Socrate l'attendit.

Du reste, la pièce est froide, d'une égale sécheresse dans les sentimens et dans les vers, toute en discussions politiques, mal conduite et mal dénouée. Le rôle de l'épouse de Barnevelt est postiche, et ne sert qu'à recevoir des confidences déplacées; c'est un drame mort-né, qu'un beau vers ne saurait faire revivre.

Lemière avait fait, dans sa vieillesse, deux autres tragédies, *Céramis* et *Virginie*. L'une eut trois ou quatre représentations, et n'a jamais été imprimée; l'autre n'a été ni imprimée ni représentée.

Nous avons vu d'ailleurs, à l'article des poëmes didactiques, que celui de *la Peinture* avait du mérite, et il est juste de réunir tous les titres de l'auteur pour apprécier son talent.

SECTION IV.

Saurin et Debelloy.

On joue encore quelquefois deux tragédies de Saurin, *Spartacus* et *Blanche et Guiscard*. Le rôle de Spartacus et celui d'Emilie fournissent quelques scènes qui ont de la noblesse; mais au total l'auteur a suivi, dans la conception de cette pièce, le caractère de son esprit, naturellement philosophique, plutôt que les convenances du théâtre et les documens de l'histoire, qui pourtant se trouvaient d'accord pour lui donner l'idée d'un personnage principal, qui eût été bien plus tragique que le sien. Il avait un autre objet, dont il rend compte dans sa préface. « Je voulais tracer le » portrait d'un grand homme, tel que j'en conçois l'idée; d'un homme » qui joignît aux qualités brillantes des héros la justice et l'humanité; d'un » homme, en un mot, qui fût grand pour le bien des hommes, et non » pour leur malheur ». Ce projet est beau; mais je ne crois pas que le sujet de *Spartacus* fût propre à le remplir. Quand on se forme ainsi un modèle idéal, il faut chercher dans l'histoire un personnage qui puisse s'y prêter, et de plus il faut que tout soit adapté à l'effet théâtral. Ici rien de tout cela: l'auteur a fait de Spartacus un héros philosophe, un homme qui n'a d'autre passion que l'amour de l'humanité, d'autre ambition que celle d'affranchir les peuples de la tyrannie des Romains : tout son rôle est une suite de maximes de philanthropie et d'exemples de vertu. Ce plan, très-louable en morale, a de bien grands inconvéniens dans la théorie dramatique. D'abord, c'est trop heurter les opinions reçues et fondées, quand il s'agit d'un homme aussi connu que Spartacus. Il eut certainement une âme fort au-dessus de son état et de son éducation : la bravoure et la prudence n'étaient pas ses seules qualités. Il était capable de sentimens humains, et il en donna quelquefois des preuves en arrêtant les excès où se portaient ses soldats. Mais, en général, son caractère et sa conduite étaient conformes à sa fortune et aux circonstances où il se trouvait. A la

tête d'une troupe d'esclaves fugitifs que sa première condition avait fait ses égaux, et dont ses talens l'avaient fait le chef, il ne subsista pendant plusieurs années, et ne pouvait en effet subsister que de rapines et de brigandages. Il mit à feu et à sang toute la partie méridionale de *l'Italie*, et long-temps encore après lui l'on se souvenait des ravages qu'il y avait faits. Une haine furieuse pour les Romains était et devait être son premier sentiment. L'esclave échappé des fers doit détester ses maîtres qu'il combat, et le désespoir qui lutte contre la puissance n'a d'autres lois que la nécessité. Aussi commit-il des cruautés atroces, inspirées non-seulement par la vengeance, mais par le besoin d'exhalter le courage de ses troupes en leur ôtant tout espoir de pardon, si elles étaient vaincues. Avant de livrer la dernière bataille où il fut entièrement défait, il fit massacrer de sang-froid trois mille prisonniers romains, et une autre fois il en fit combattre trois cents aux funérailles d'un des commandans de son armée, pour apprendre à ses anciens maîtres, par cette représaille humiliante, que leur sang n'était pas plus sacré que celui des gladiateurs qu'ils faisaient couler dans le Cirque. Ce n'est certainement pas d'un tel homme que l'on devait faire l'apôtre de l'humanité : le théâtre devait, sous peine de blesser la vraisemblance autant que la vérité, le représenter tel qu'il est dans l'histoire, parce qu'il y est tel que naturellement il devait être. Ce n'est pas avec de la morale qu'un esclave de Thrace, un gladiateur, peut parvenir à rassembler jusqu'à cent vingt mille hommes, mettre en fuite les légions romaines, battre des consuls, et faire trembler l'Italie : c'est avec l'énergie féroce, avec l'enthousiasme de liberté et de vengeance nécessaire pour animer des esclaves et les transformer en guerriers. Cette énergie d'une âme exaspérée par le malheur et l'affront, qui se relève après avoir plié sous le joug, et qui se nourrit de l'orgueil de ses succès et du souvenir de ses injures, devait être le caractère de Spartacus, et heureusement encore ce caractère était fort théâtral. Mais reconnaît-on Spartacus lorsqu'on l'entend dire, dès la première scène :

Mon bras qui sait combattre et que l'honneur anime,
Ne sait point égorger des vaincus de *sang froid*.

C'est pourtant ce qu'il avait fait.

Si la guerre autorise un si terrible droit,
Contre lui dans mon cœur, l'humanité réclame.
J'en respecte la voix : dieux, *proscrivez la trame*
Du féroce mortel, de l'indigne guerrier
Qui souille la victoire et flétrit son laurier.
Faut-il donc aggraver les malheurs de la terre,
Et n'est-ce pas un mal assez grand que la guerre ?

Ce langage pourrait-être celui de Caton : est-ce celui d'un chef de brigands, dévastateur de l'Italie ? Il ne lui convient pas plus de moraliser de ce ton que de parler d'amour comme il fait un moment après.

Je ne puis écarter une image trop chère.
Jusque dans les combats l'amour vient me chercher :
Il pèse sur le trait que je veux arracher.

Ces figures forcées, ces images doucereuses sont du style de l'*Adone*, et non pas d'une tragédie. Elles forment une disparate d'autant plus choquante, que dans le reste de la pièce l'amour de Spartacus, comme celui d'Emilie, est purement héroïque, et ne se montre que pour être sacrifié presque sans combat. Un amour de cette espèce est toujours froid, il est vrai, et ne produit qu'une admiration tranquille ; mais du moins il n'est pas au-dessous de la tragédie, et il a fourni à l'auteur de grands sentimens qui rappellent la manière de Corneille. Spartacus peut renvoyer à Rome

ette Émilie, la fille du consul et sa prisonnière : il peut, quoiqu'il en oit amoureux, refuser la main qu'on lui offre pour obtenir de lui une paix qu'il est déterminé à refuser : ce sacrifice peut convenir à son caractère t à ses desseins, quoiqu'il valût mieux ne pas lui donner un amour inutile ; mais sa grandeur n'est-elle pas hors de mesure, lorsqu'il annonce à out moment le dessein de rendre la liberté à tous les peuples que Rome avait soumis ? Peut-il s'en flatter avec quelque vraisemblance ? Quoique l'auteur ait infiniment exagéré ses succès en Italie, cependant Spartacus ne pouvait pas ignorer que Rome avait dans d'autres contrées des armées puissantes et victorieuses ; qu'elle avait Lucullus, Pompée, César. Spartacus eût-il été maître de Rome, il était bien loin d'être à son but : Marius et Cinna furent un moment les maîtres de la capitale, et ne le furent pas de l'empire. Il est bien certain que l'on prête ici à Spartacus une ambition et des espérances qu'il n'eut jamais. Il ne songeait même, après ses victoires, qu'à se rapprocher de la mer pour sortir d'Italie, où il avait peu de places fortes, gagner la Sicile, y ramasser les débris de la guerre des esclaves, et en grossir son armée. Je sais qu'il est permis, dans une tragédie, d'agrandir jusqu'à un certain point son héros, et de lui prêter des vues au-dessus de ses moyens : ce qu'il peut y avoir d'improbable blesse plutôt les gens instruits qu'il ne nuit à l'effet de la pièce ; aussi n'en ferais-je pas un sujet de reproche, si cet effet même n'eût pas été beaucoup plus grand en se rapprochant de la vérité. Que Spartacus eût dit : Je sais que tôt ou tard je serai accablé du poids de la puissance romaine, mais du moins j'aurai combattu pour la liberté jusqu'au dernier soupir ; j'aurai fait couler le sang de nos tyrans en expiation de celui qu'ils ont versé ; j'aurai, comme Annibal, porté l'épouvante jusqu'aux murs de la capitale ; et s'il est donné à un autre de renverser ce colosse, je serai du moins compté parmi ceux qui l'ont frappé, parmi ceux qui ont péri avec le titre glorieux de vengeurs du monde. Je crois que ces sentimens, soutenus d'une implacable haine contre les Romains, auraient pu former un rôle plus passionné, et par conséquent plus tragique que la confiance trop présomptueuse et trop illusoire que montre Spartacus, qui d'un bout de la pièce à l'autre s'exprime toujours comme si les destinées de Rome et du monde étaient absolument dans ses mains. Mais il faut avouer aussi que la conception, et surtout l'exécution d'un pareil rôle, était trop au-dessus de Saurin, qui avait l'imagination fort peu tragique.

Mais ce qui est beaucoup moins excusable, c'est le rôle abject que l'on fait jouer à Crassus, et qui n'est pas moins contraire aux faits historiques qu'aux mœurs romaines, si généralement connues. D'abord, pour ce qui regarde les faits, l'auteur s'est permis de les contredire formellement. Si Spartacus avait eu des succès contre des généraux sans expérience et des troupes mal conduites, il n'eut pas le moindre avantage sur Crassus, qui ne manquait ni de fermeté ni de talens militaires, qui commença par ramener les légions à l'ancienne discipline ; enfin qui, dans une seule campagne, défit entièrement Spartacus, et fit un carnage horrible de cette armée aguerrie par trois ans de victoires, dont le général se fit tuer après avoir combattu en désespéré. Passons que, pour relever son héros, l'auteur suppose que, dans la bataille qui se donne entre le troisième et le quatrième acte, Crassus est battu de manière qu'après avoir perdu l'élite de ses troupes, il est enfermé avec ce qui lui en reste par celles de l'ennemi ; passons même que, dans la seconde bataille où le consul est vainqueur, il ne le fasse triompher que par la trahison de Noricus, chef d'un corps de Gaulois qui abandonne Spartacus, et se joint aux Romains avec les troupes qu'il commande ; mais comment supporter Crassus demandant la paix à Spartacus ? Les Romains, qui ne l'avaient pas demandée à un Annibal, la

demandent à un chef de brigands! C'est aussi contredire trop ouvertement les notions historiques les plus respectées. Sans doute les Romains avaient trop de sens pour faire une loi de l'état de ce qui ne peut être qu'un principe de gouvernement : ils ne mirent pas dans leurs lois des douze tables que la république ne traitait jamais avec ses ennemis tant qu'ils étaient sur son territoire; ils savaient trop bien qu'on ne fait point de loi contre la fortune de la guerre, et se contentaient d'y opposer la sagesse et le courage qui tôt ou tard peuvent la fixer, et non pas une jactance folle qui croit en tout temps la maîtriser. C'était donc chez eux un système de politique, et non pas de législation, de ne traiter de la paix que lorsqu'ils étaient victorieux. Mais ils ne s'en écartèrent jamais, et ce fut une des causes de leur grandeur. D'après ces faits si connus, comment se prêter à la démarche de Crassus? Comment croire possible qu'un consul vienne en personne proposer la paix, au nom des Romains, à leur esclave, à un gladiateur? Et à quelles conditions?

Vos soldats, Spartacus, seront faits citoyens.
Rome *à leur subsistance* assignera des biens.
On fera chevalier le chef qui vous seconde;
Avec nous au sénat vous régirez le monde.

Spartacus au rang des sénateurs romains! et c'est un consul qui prend sur lui de le promettre! Quiconque a lu l'histoire romaine s'écriera: Cela est impossible, et la tragédie, qui doit être la peinture des mœurs, ne peut dans aucun cas les violer à ce point. Non-seulement Racine et Voltaire, nos modèles les plus parfaits, ne se sont jamais permis rien de semblable; mais Corneille qui commet toutes sortes de fautes, n'en a pas une de ce genre; et l'on peut affirmer que jamais un bon poëte tragique ne se croira dispensé de cette partie de l'art si importante, qui consiste dans l'observation des mœurs.

Elles ne sont pas moins blessées dans plusieurs autres parties de cette même pièce, qui semble faite principalement dans l'intention de rendre les Romains odieux et vils. L'auteur suppose, au premier acte, qu'ils ont menacé la mère de Spartacus, tombée entre leurs mains, de l'envoyer au supplice, si elle n'engageait pas son fils à mettre bas les armes. Il n'y a point d'exemple, dans l'histoire romaine, d'une action à la fois si basse et si atroce. Jamais ce peuple, même dans sa corruption, n'a menacé les jours d'une femme innocente pour désarmer un ennemi. On n'en trouve d'exemple que chez les nations barbares, et encore rarement; mais jamais la fierté romaine ne s'est dégradée à ce point. L'auteur a oublié qu'à l'époque de Spartacus, cette fierté nationale ne s'était pas démentie un moment, malgré les divisions domestiques; il a oublié le mépris profond et invincible que les Romains avaient pour leurs esclaves et leurs gladiateurs, lorsqu'il a supposé que le fils d'un consul, de Crassus, l'un des trois premiers hommes de la république, avait pu, de l'aveu de son père, passer dans le camp de Spartacus pour le disposer à la paix: cette démarche blesse également la vraisemblance et la bienséance.

C'est sans doute pour autoriser, autant qu'il le pouvait, l'amour un peu extraordinaire de la fille de Crassus pour un gladiateur, qu'il a supposé aussi que Spartacus était fils d'Arioviste, roi des Suèves, et qu'Emilie, lorsqu'elle en devint amoureuse, ne savait pas encore qui elle était, le mariage de sa mère avec Crassus n'étant pas déclaré. Toutes ces hypothèses étaient nécessaires dans le plan de l'auteur, qui voulait que Spartacus eût reçu une éducation distinguée, qu'il eût été formé par une héroïne, par cette Ermengarde qui se donne la mort pour laisser à son fils la liberté de continuer la guerre. Il lui en a coûté un anachronisme difficile à excuser dans un sujet tiré d'une histoire qui nous est aussi familière que

elle de Rome. Il est obligé de supposer que les Romains ont fait une ruption en Germanie, dans les états d'Arioviste; et l'on sait que César e combattit ce prince que quinze ans après la guerre de Spartacus, et ue jusqu'à César les armes romaines n'avaient point approché des bords u Rhin. Mais le plus grand tort, c'est d'avoir ainsi défiguré l'histoire ans les faits et dans les caractères, pour n'en tirer qu'une intrigue froide t vicieuse, où l'on a tout sacrifié à cet héroïsme d'humanité, imaginé our aggrandir Spartacus. Je crois avoir assez prouvé qu'il eût mieux valu ui laisser l'énergie qu'il avait, que de lui prêter une grandeur qu'il ne pouvait pas avoir.

La conduite de la pièce, dirigée vers le même but, a l'inconvénient de e pas former un seul nœud qui attache le spectateur, et de ne présenter que des incidens isolés successifs, indépendans les uns des autres. Au remier acte, Spartacus apprend en même temps que sa mère s'est tuée, t que la fille du consul est en son pouvoir. Les soldats demandent sa mort, et il est tout simple que leur général défende sa maîtresse. Mais l'auteur voulait mettre dans la bouche de Spartacus les principes d'humanité pposés à la rigueur des représailles, et cette lutte du général contre ses oldats occupe une partie du troisième acte, et montre l'ascendant de Spartacus qui l'emporte sur leur ressentiment. Dans ce même acte, la liberté qu'il rend à Émilie montre le pouvoir qu'il a sur lui-même, et il en donne une autre preuve au quatrième, lorsqu'en présence de ses troupes, l demande pardon à Noricus de quelques paroles outrageantes qu'il lui vait dites dans le combat, au moment où il le voyait entraîné par les siens qui fuyaient. C'est précisément le trait de notre Henri IV, qui demanda excuse d'une vivacité du même genre à un capitaine suisse avant la bataille d'Ivry. Tous ces incidens forment plutôt une suite d'épisodes que le développement d'une action; mais ils présentent le héros dans un jour avantageux et dans des scènes qui font admirer son caractère. Cette admiration est ce qui soutient la pièce, au défaut d'une intrigue attachante, au défaut de la terreur et de la pitié, dont le sujet, il faut l'avouer, n'était guère susceptible. On sait que Voltaire trouvait dans cet ouvrage des traits dignes de Corneille, et il y en a; par exemple, ces vers, tirés du récit d'Émilie, lorsqu'elle raconte le combat de Spartacus dans le cirque.

Tout le peuple à grands cris applaudit sa victoire:
Cet homme alors s'avance, indigné de sa gloire.
Peuple romain, dit-il; vous, consuls et sénat,
Qui me voyez frémir de ce honteux combat,
C'est une gloire à vous, bien grande, bien insigne,
Que d'exposer ainsi sur une arène indigne
Le fils d'Arioviste à vos gladiateurs!
Étouffez dans mon sang ma honte et mes fureurs,
Votre opprobre et le mien, ou *j'atteste le Tibre*,
Que, si Spartacus vit, et se voit jamais libre,
Des flots de sang romain pourront seuls effacer
La tache *de celui* que je viens de verser.

Il n'est pas trop vraisemblable qu'un gladiateur ait ainsi menacé tout le peuple romain en sa présence, ni qu'il ait *attesté le Tibre* comme aurait pu faire un Romain, au lieu d'attester la vengeance et les dieux de la Germanie, ni que les Romains aient fait descendre le fils d'un roi dans l'arène avec des gladiateurs. Malgré toutes ces fautes, ce récit, emprunté du roman de Cléopâtre, ou le même fait est raconté sous d'autres noms, a de la noblesse et de l'effet; il annonce et justifie le caractère et la conduite de Spartacus. Il n'y a point d'expression plus belle que celle-ci, *indigné de sa gloire*. On a tant parlé d'alliances de mots, on en a tant abusé!

En voilà une bien heureusement trouvée. Ce n'est pas une recherche forcée ; c'est la plus grande force de sens et d'idée ; c'est resserrer en deux mots ce qui pourrait fournir dix à douze beaux vers ; c'est vraiment du sublime de pensée et d'expression.

Il n'y a point de ces grands traits dans *Blanche ;* mais le sujet est plus intéressant, et le fond de cette pièce pourrait lui assurer un succès durable, si les derniers actes répondaient aux trois premiers. Elle est imitée d'une tragédie anglaise, dont l'auteur avait pris son sujet dans un épisode du roman de Gil-Blas, qui a pour titre le *Mariage par vengeance.* Une femme qui s'est mariée à un homme qu'elle n'aime pas, parce qu'elle s'est crue trahie par celui qu'elle aimait, et qui reconnaît la fidélité de son amant à l'instant même où elle vient de se donner à un autre, est sans doute dans une situation théâtrale ; mais la difficulté et le talent consistaient à en tirer parti, à trouver des moyens d'attacher encore le spectateur quand le nœud principal semble tranché par le mariage de l'héroïne de la pièce, et c'est ce que l'auteur n'a pas su faire. Nous en avons vu plusieurs échouer au même écueil : celui d'*Alzire* est le seul qui ait su se tirer d'un pas aussi dangereux, grâce à la nature de son sujet, dont un grand talent lui découvrit toutes les ressources. Jamais Zamore n'est plus intéressant qu'après ce fatal hymen où son oppresseur et celui de l'Amérique lui a ravi son amante ; au contraire, dans *Blanche*, Guiscard, qui a montré jusque-là un caractère noble et intéressant, devient un tyran odieux et inexcusable par la conduite qu'il tient avec le connétable Osmont, dont il n'a point le moindre sujet de se plaindre. Ce connétable vient d'épouser Blanche, de son propre consentement et de celui de son père ; il s'est montré sujet fidèle en se soumettant au nouveau monarque ; et Guiscard commence par le faire arrêter, et veut faire casser d'autorité le mariage le plus légitime, reconnu pour tel par Blanche elle-même, qui, loin d'élever aucune réclamation contre les nœuds qu'elle vient de former, condamne ouvertement les prétentions injustes et tyranniques de Guiscard. On sent que dans une pareille position il n'y a rien à espérer pour Blanche, et que Guiscard détruit entièrement tout l'intérêt qu'on pouvait prendre à lui. On excuse la violence dans le malheur et l'oppression ; on la hait quand elle est jointe au pouvoir. La démarche de Guiscard, qui vient au milieu de la nuit pour enlever une femme mariée, est contraire aux mœurs et aux bienséances, et la pièce finit par deux meurtres sans effet. Osmont, qui est tué en se battant contre le roi, est un de ces personnages dont la mort est indifférente, parce qu'ils n'ont excité aucun sentiment d'amour ni de haine dans l'âme du spectateur ; et ce sont ceux-là qu'il ne faut jamais tuer. En tombant, il perce de son épée Blanche qu'il croit coupable, parce qu'il l'a trouvée seule, la nuit, avec son amant ; et ces assassinats subits, commis sans passion, ne sont guère moins froids. Mais la pitié que Blanche inspire pendant les premiers actes, et les sentimens vertueux qu'elle montre dans les derniers, répandent sur son rôle un intérêt qui a soutenu l'ouvrage, quoique l'effet général, ainsi que celui de Spartacus, en soit fort médiocre.

Le style de Saurin est d'un homme qui a commencé tard à faire des vers, et qui n'était pas favorablement organisé pour la poésie. En général, il pense juste ; mais son expression est gênée dans le vers : il manque trop souvent de nombre et d'élégance ; mais comme il a des traits de force dans *Spartacus*, il en a de sentiment dans *Blanche*. Elle s'écrie, lorsqu'elle croit son amant infidèle :

Guiscard est donc semblable au reste des mortels !

On a retenu quelques autres vers du même rôle :

Qu'une nuit paraît longue à la douleur qui veille !

. . . .

Long-temps on aime encore en rougissant d'aimer.

. . . .

La loi permet souvent ce que défend l'honneur.

On en pourrait citer d'autres qui, sans être aussi remarquables, sont bien pensés et bien sentis, mais il y a loin de quelques vers au talent d'écrire.

Pour achever ce que j'avais à dire sur la tragédie dans ce siècle, il me reste à parler d'un homme dont la réputation, de son vivant même, était déjà tombée fort au-dessous de ses succès, parce qu'il les dut en partie à les circonstances, et qui, connaissant le théâtre, n'a pourtant pas laissé une seule bonne pièce, une seule dont les connaisseurs soient satisfaits, parce qu'en effet il avait beaucoup plus d'esprit que de talent. Debelloy fut de bonne heure passionné pour le théâtre; mais divers obstacles l'empêchèrent d'abord de s'y livrer autant qu'il l'aurait voulu. Il avait trente ans lorsqu'il vint à Paris faire jouer *Titus* : séduit par la réputation qu'avait dans l'Europe l'opéra de Métastase, il ne vit pas la différence d'une tragédie française à un opéra italien. Il oublia qu'en faveur de quelques morceaux éloquens et pathétiques, on avait pardonné à *la Clémence de Titus*, de n'être qu'une copie faible et compliquée de *Cinna* et d'*Andromaque* ; qu'on trouvait bon qu'un étranger fît un opéra de deux de nos chefs-d'œuvre ; mais que le rapporter sur notre scène, c'était nous donner la copie d'une copie; et à quel point encore cette copie était défigurée ! Si le projet de l'auteur était mal conçu, le plan de son ouvrage ne valait pas mieux : il y en a peu de plus mauvais. Son moindre défaut était d'être emprunté visiblement de tout ce que nous connaissions. Vitellie était à la fois Hermione et Emilie; Sextus était à la fois le Cinna de Corneille, le Titus de Voltaire dans *Brutus*, l'Oreste de Racine : le tout ensemble était une réminiscence presque continuelle, non-seulement dans le sujet, mais dans les détails. Il y a des scènes entières où le dialogue et les vers ne sont qu'un plagiat qui n'est pas même déguisé. Ce qui appartenait à l'auteur, c'était le rôle de l'empereur Titus, dont la bonté n'était qu'une douceur molle et presque imbécille, qui ne faisait entendre, au milieu des assassins dont il était entouré, que des sentences triviales ou exagérées sur la clémence des rois, et d'emphatiques apostrophes à l'humanité. Les trahisons atroces de tout ce qu'il a de plus cher ne lui arrachent pas même un de ces mouvemens d'indignation inséparables de la bonté trompée. La pièce fit rire depuis le commencement jusqu'à la fin. Debelloy, dans une longue préface adressée à Voltaire, se plaint d'une cabale horrible; mais il n'y a point d'exemple que le premier ouvrage d'un auteur en ait jamais éprouvé : il n'y a qu'à lire la pièce pour voir qu'elle ne pouvait pas être autrement accueillie.

Quand je dis que les personnages ressemblaient à ceux qui nous étaient les plus connus, cela veut dire qu'en les mettant dans les mêmes situations, il en avait ôté toutes les convenances qui en établissaient l'intérêt. Ainsi Vitellie veut, comme Hermione, faire périr Titus, parce qu'il n'a point répondu à son amour; mais cet amour, elle ne le lui a point montré; jamais Titus ne lui a rien promis; jamais il ne lui a été engagé comme Pyrrhus à Hermione; jamais elle n'en a reçu l'affront public et sanglant de se voir abandonnée pour une rivale, et de voir rompre des engagemens solennels. Sextus conspire contre un prince son bienfaiteur, comme Cinna; mais il a des liaisons bien plus étroites et plus sacrées avec Titus : il est son ami le plus tendre. Il n'a point pour excuse, comme Cinna, le

motif toujours noble de venger la liberté romaine sur un tyran qui ne dût son pouvoir qu'aux meurtres et aux proscriptions. *Il veut égorger de sa main un prince adoré de tout l'empire, et dont il est aimé comme d'un frère ; il le veut, par le même motif que Cinna, pour obtenir la main d'une femme qu'il aime ; mais Cinna est aimé d'Emilie, et Vitellie n'aime point Sextus, ne le lui dit point, et Sextus ne le lui demande même pas ; il ne veut point l'épouser. On voit combien une semblable conspiration devait paraître absurde et odieuse : les incidens qu'elle amène ne valent pas mieux que les moyens. La conspiration est partagée entre Sextus qui a des remords, et Lentulus, scélérat qui n'en a point. L'un doit avoir pour récompense Vitellie, et l'autre doit avoir l'empire ; et les deux conjurés se haïssent et se méprisent. Les alternatives de fureur et de repentir qui agitent l'âme de Sextus tiennent aux artifices de ce Lentulus, qui lui fait croire que l'empereur veut épouser Vitellie. Enfin, comme si ce n'était pas assez de copier maladroitement Corneille, Racine et Voltaire, l'auteur a pris du Barnevelt anglais la scène où l'empereur embrasse Sextus au moment où celui-ci levait le poignard pour le frapper, avec cette différence que Sextus, en tombant aux genoux de l'empereur, jette son poignard, et s'écrie :

Vous, Seigneur, embrasser votre infâme assassin !

Il n'y a de bon dans cet ouvrage que la scène traduite de Métastase, où Titus veut savoir de son ami qui a pu le porter à cet affreux complot, et où Sextus, pour ne pas perdre Vitellie, refuse ce secret aux plus pressantes instances de l'amitié. Cette situation dramatique aurait pu soutenir la pièce, s'il eût été possible jusque-là de se prêter à cette conspiration si révoltante de deux personnages aussi froids et aussi mal caractérisés que Sextus et Vitellie. C'est dans cette scène que se trouvent ces quatre vers fameux de Métastase, très-bien traduits par Debelloy, et qui furent très-applaudis, malgré le mécontentement qui avait éclaté jusque-là ; ce qui prouve, quoique l'auteur en ait dit, que la pièce avait été entendue :

Nous sommes seuls ici : César n'y veut point être ;
Ne vois qu'un ami tendre, ose oublier ton maître.
Dans le fond de mon cœur viens épancher le tien ;
Sois sûr qu'à l'empereur Titus n'en dira rien.

Il y a deux choses à remarquer au sujet de ce coup d'essai de Debelloy : d'abord, que le style, quoique inégal, et souvent dur et déclamatoire, est en général moins vicieux, moins enflé, moins entortillé que dans ses autres pièces ; le premier acte est même écrit avec assez de pureté et d'élégance ; ensuite, que l'on aperçoit déjà, dans ce premier ouvrage, le genre d'esprit et le choix de moyens qui ont marqué depuis ses autres productions. L'intention de la flatterie était visible dans le tableau de la désolation publique pendant la maladie de Titus, tableau dont tous les traits rappelaient ce qui s'était passé en 1744, lors de la maladie du roi à Metz. Mais comme ce sujet avait été épuisé pour le moins par nos poëtes et nos orateurs, ce morceau ne parut qu'un placage un peu tardif et fort gratuit, qui déplut généralement, et fut un des premiers endroits où les murmures se firent entendre. De plus, l'intrigue de Titus indiquait déjà les ressources favorites de l'auteur, ces coups de théâtre en pantomime, sans préparation et sans vraisemblance ; ces jeux de poignard entre des personnages qui se postent pour frapper, et d'autres qui ne voient pas le fer qu'ils devraient voir, ou qui le font tomber ou le laissent tomber en d'autres mains ; ces conspirations dont les ressorts sont inexplicables, ces scélérats sans passion, et ces périls momentanés qui produisent plus de surprise que de terreur.

Tels sont les principaux caractères du second ouvrage de Debelloy, de

Zelmire, où il revint encore sur les traces de Métastase, mais pour cette fois avec plus de bonheur, du moins au théâtre. C'est dans l'opéra italien l'*Hypsipile* que se trouvent les deux situations qui ont fait réussir la tragédie de *Zelmire* : l'une, où cette princesse accusée devant son époux l'avoir été complice du meurtre de son père, n'ose démentir cette horrible accusation parce qu'elle ne le peut pas sans exposer ce même père qu'elle a sauvé; l'autre, où l'époux de Zelmire, à qui des apparences trompeuses ont fait croire plus que jamais qu'elle est coupable, s'écrie, en voyant tout à coup reparaître Polydore : *Zelmire est innocente !* Exclamation pleine d'une vérité dramatique, et traduite de l'italien : *La mia sposa e innocente !* Malheureusement ces deux situations, que le prestige du théâtre a fait valoir, parce que la surprise ne permet pas l'examen, perdent tout leur effet auprès des lecteurs, qui ne sauraient dévorer les nombreuses absurdités dont elles sont la suite. Je ne parle pas seulement de la multitude et du fracas d'événemens incompréhensibles sur lesquels tout le drame est bâti : il n'y en a pas au théâtre qui aient des fondemens plus ruineux, et ils n'ont pas l'excuse que j'ai quelquefois admise, d'être reculés dans l'avant-scène : ils reparaissent ici dans tout le cours de la pièce. Pour se prêter à ce qui s'y passe, il faut supposer, sans qu'on en donne aucune raison plausible, que le roi de Lesbos, Polydore, vieillard vertueux à qui l'on n'a fait aucun reproche, était si odieux à ses sujets, que son fils Azor, qui a détrôné son père, et qui passe pour l'avoir fait périr dans les flammes (quoique en effet il vive encore par les soins de Zelmire qui l'a caché dans un tombeau), n'en est devenu que plus cher à toute la nation après ce parricide exécrable ; que Zelmire, sœur de cet Azor, est honorée et applaudie, parce que l'on croit qu'elle a été complice de ce même parricide; et que la mémoire de cet Azor, cru l'assassin de son père, et assassiné à son tour dans sa tente par Anténor, sans que personne l'ait vu, est tellement chère au peuple et aux soldats, que, lorsque Polydore est retrouvé, Anténor, qui persuade au peuple que c'est ce vieillard qui a fait périr son fils, le fait condamner à être immolé solennellement sur le tombeau d'Azor, en présence de tous les habitans de Lesbos. Il n'y a pas une seule de ces suppositions qui ne soit l'opposé des sentimens naturels à tous les hommes, et il n'existe rien dans aucune histoire, rien qui en approche, même de loin. On ne connaît aucun lieu sur la terre où un fils et une fille soient adorés de tout un peuple pour avoir fait brûler leur père, fût-il un monstre ; et, je le répète, on n'articule aucune raison de cet étrange renversement de la nature et de la morale : on ne dit pas un seul fait qui puisse servir au moins de prétexte à cette aversion pour Polydore, qui produit des effets si extraordinaires. Mais ce n'est pas tout, et les deux situations dont j'ai parlé ne sont pas motivées d'une manière plus probable. Pour établir et prolonger l'erreur d'Ilus sur le crime qu'on impute à son épouse Zelmire, il faut d'abord que cet Ilus, qui revient de Troye avec six vaisseaux chargés de soldats, débarque à Lesbos dans un esquif, lui second, c'est-à-dire avec un confident. L'auteur en donne pour raison que, venant chercher sa femme et son fils, et plein d'impatience de les revoir et de les emmener, il a voulu devancer sa flotte qui est à la rade. Passons que, dans le premier moment, il n'ait pas même mis avec lui quelques gardes dans son esquif; l'auteur avait besoin qu'il fût seul pendant deux actes : voyons s'il est possible qu'il passe tout ce temps sans faire débarquer ses Troyens. Il trouve, en arrivant, Zelmire avec Anténor sur le rivage, qui est le lieu de la scène ; c'est là qu'il apprend que son beau-père n'est plus, et qu'Azor son beau-frère et sa femme Zelmire sont les auteurs de la mort de ce roi, et qu'Azor, depuis ce temps, a été assassiné par une main inconnue. Toutes ces nou-

velles le font frémir ; et si l'on demande pourquoi Zelmire le laisse dans l'erreur, c'est qu'elle connaît la scélératesse d'Anténor, qui est maître de l'armée; qu'elle le croit capable de faire périr Ilus sur-le-champ, si elle implore le secours de son époux pour protéger son père qu'elle a secrètement sauvé, et qu'enfin cet Ilus est seul. Mais quand il a entendu le récit de toutes ces horreurs, comment ne se hâte-t-il pas de faire descendre à terre ses troupes dans un pays où il se passe des événemens qui doivent lui paraître des mystères incompréhensibles, et lui faire tout craindre pour lui-même? Comment surtout, voyant sa femme qu'il a toujours crue vertueuse, une femme qu'il adore, accusée d'une action si barbare, et ne répondant que par des mots équivoques, n'a-t-il pas la curiosité si naturelle de chercher les motifs de cette conduite, et de lui demander ce qui a pu la porter à tant d'atrocités? Point du tout : il vomit des imprécations contre elle et tous les Lesbiens, demande qu'on lui rende son fils, menace de mettre tout à feu et à sang dans Lesbos, si on ne le lui rend, et après cette menace, s'en va l'on ne sait où, et ne songe pas encore, dans tout l'acte suivant, à faire venir ses Troyens, qui seuls peuvent le faire respecter; il ne songe pas à parler à sa femme qu'il a tant de raisons d'interroger; et pourquoi? parce que l'auteur a besoin d'un coup de théâtre imité du *Camma* de Thomas Corneille, et aussi déraisonnable que tout le reste. Le voici : Anténor, qui craint que cet Ilus ne vienne à tout découvrir par la suite, prend la résolution de s'en défaire. Il le voit venir avec Euryale son confident; il se cache entre des arbres, et attend que le confident s'éloigne. Ilus s'entretient avec Euryale, et a grand soin de ne débiter que des lieux communs, de peur d'avertir les spectateurs de ce qui devrait l'occuper. Euryale lui dit pourtant qu'Ema, suivante de Zelmire, lui a demandé pour sa maîtresse un entretien secret. C'est tout ce qu'il doit avoir de plus pressé; mais il répond :

Qui ? moi ! la voir encor ! C'est partager son crime ;

et il envoie Euryale chercher ce fils qu'il devrait bien aller chercher lui-même; mais ni son fils ni sa femme ne peuvent l'attirer : *encore une fois*, il faut qu'il soit seul, et le voilà seul. Anténor s'approche, et veut le frapper d'un poignard; mais Zelmire se trouve à point nommé pour arrêter le bras de l'assassin sans qu'il l'ait entendue venir; elle a même assez de force pour lui arracher le poignard sans qu'Ilus, de son côté, entende rien de toute cette action, sans qu'il entende ce cri qui doit l'effrayer : *Ah! malheureux !* enfin sans qu'il retourne la tête, jusqu'à ce que le poignard, disputé entre Zelmire et Anténor, ait eu le temps de passer dans la main droite de Zelmire. Alors il se retourne, et Anténor, qui dans un moment si critique a eu, comme il faut bien le croire, tout le loisir de voir qu'Ilus n'avait rien vu, et de calculer toutes les probabilités, prend sur-le-champ le parti d'accuser Zelmire du crime qu'il méditait :

Vous voyez une épouse perfide,
Qui, sans moi consommait un nouveau parricide.

Zelmire, de peur d'un éclaircissement, commence par s'évanouir, et pendant qu'elle est en faiblesse, Ilus, qui n'a jamais le moindre doute, se contente de dire :

Quoi! c'était là l'objet et *la fin criminelle*
Du secret entretien que cherchait la cruelle ?

Cependant Anténor se dit à lui-même :

Je suis seul, désarmé : s'ils allaient s'éclaircir !

Il sort sous prétexte de secourir Ilus, et va chercher ses soldats. Voilà Zelmire et Ilus seuls ; Zelmire revient à elle, et pour le coup elle parlera.

on ; si elle parlait, que deviendrait le coup de théâtre que produira la ne de Polydore? Cependant elle est bien revenue, elle parle, que va-t-elle ire? Le sens commun nous crie à tous qu'elle lui dira : « Saisissez un moment précieux; Anténor est un monstre, c'est lui qui a tué Azor, c'est lui qui voulait vous poignarder. Polydore est vivant. Je n'ai pu vous le dire, parce que vous êtes sans défense, et que je vous perdrais tous deux et moi aussi. Volez au rivage, ou vous êtes perdus : vos soldats ! vos soldats ! vos soldats ! » Il ne faut pas beaucoup de temps our dire tout cela ; quatre vers suffisent, six tout au plus; la scène en ontient quatorze. Il faut les citer, pour faire voir comment, au besoin, on ait parler les acteurs sans rien dire :

ZELMIRE.

Quel nom frappe mes sens ? Ce jour me luit encore!
Vous vivez !

ILUS.

Tu voulais m'unir à Polydore ?
Quel est donc mon forfait ? ce fut de te chérir,
Malheureuse ! est-ce à toi de vouloir m'en punir ?

ZELMIRE.

Ilus, écoute-moi (1) !

ILUS.

Que pourrais-tu m'apprendre ?

ZELMIRE.

Un secret que mon cœur... (2) Mais ne peut-on m'entendre ?....
Anténor.... je frémis, et surtout pour vos jours (3).

ILUS.

Toi qui, le fer en main, venais trancher leur cours.

ZELMIRE.

Ce n'est point moi (4) !

ILUS.

J'ai vu le poignard homicide !

ZELMIRE.

Ah ! croyez.... (5).

ILUS.

Je crois tout de ta main parricide....
Oui, de ton père, en moi tu craignais un vengeur.....
Va, digne sœur d'Azor, évite ma fureur.

ZELMIRE.

Vengez mon père, Ilus ; c'est la grâce où j'aspire.
Sachez qu'en ce tombeau.....

Mais enfin Anténor a eu le temps de revenir, et crie en arrivant :

Qu'on arrête Zelmire !

Il ordonne qu'on la mène à la tour, et Ilus qui doit trouver très-mauvais qu'on dispose ainsi de sa femme, quoi qu'elle ait pu faire, Ilus à qui cette précipitation même doit être suspecte, se contente de dire qu'il ne veut pas qu'on prononce sur le sort de son épouse, et la laisse emmener en

(1) Eh ! tu devrais déjà avoir parlé.

(2) Que de paroles perdues !

(3) On y regarde tout en parlant ; si tu veux les sauver, profite donc d'un moment précieux.

(4) Et sans écouter ce vers qui est là pour la rime, que ne parles-tu !

(5) Et la voilà qui s'arrête encore ; autre interruption.

prison sans vouloir l'écouter, quoiqu'à la fin elle lui *dise* : *Voilà cet assassin.*

Je demande maintenant quel cas l'on doit faire de coups de théâtre achetés par tant d'invraisemblances, qu'on peut appeler des *impossibilités* morales ; si c'est là de la vraie tragédie, celle qui est la *représentation* de la nature ; s'il est injuste ou étonnant que de pareils ouvrages obtiennent très-peu d'estime, et s'ils peuvent avoir d'autre mérite que celui d'une impression qui, même sur la scène, n'est que momentanée, parce que rien de ce qui est faux ne peut avoir un effet profond et soutenu, et que, passé le moment de la nouveauté, la raison reprend ses droits, et ne vous laisse plus voir qu'un spectacle fait pour amuser les yeux et exciter la curiosité.

Je n'ai relevé qu'une partie des fautes de toute espèce dont fourmille cet ouvrage à chaque scène ; et si l'on excepte un très-petit nombre de vers, le style ne vaut pas mieux que le plan.

Ceux qui tiennent compte des méprises fréquentes du jugement public n'ont pas manqué de porter dans leur calcul le succès extraordinaire du *Siége de Calais*. Je me souviens que c'était un des reproches qui venaient le plus souvent à la bouche de Voltaire, et l'un des souvenirs qui lui donnaient le plus d'humeur. Cependant, examinons les faits, et nous verrons que personne n'avait tort. Ceux qui étaient à la première représentation peuvent se rappeler que ce jour-là l'effet total de la pièce fut médiocre : on ne jugeait encore qu'une tragédie, et on la jugea bien. Quelques détails d'un mauvais goût trop choquant excitèrent des murmures ; le rôle d'Edouard déplut ; un froid silence pendant le troisième acte fit voir qu'on en sentait le vide absolu, qu'on s'ennuyait de la longue et inutile visite du roi d'Angleterre à la fille du gouverneur, et de leur dissertation sur la loi salique ; qu'on souffrait avec peine de voir Harcourt, représenté jusque-là comme un héros qui avait fait le sort de la France et de l'Angleterre, avili devant Edouard qui le traite d'*insolent*. La langueur de l'acte suivant, pendant les cinq ou six premières scènes, augmenta le mécontentement, et la pièce paraissait chanceler, quand la scène d'Harcourt, qui vient dans la prison pour remplacer le fils d'Eustache, réchauffa l'ouvrage et le spectateur. Au cinquième, le retour des six bourgeois dévoués produisit de l'admiration et de l'intérêt, amena heureusement le pardon que l'on désirait pour eux, et un dénoûment d'une espèce satisfaisante. Ainsi les beautés et les défauts avaient été appréciés, et, compensation faite des uns et des autres, il en résultait un ouvrage estimable, où la nation avait eu, pour la première fois, comme le dit très-bien l'auteur, *le plaisir de s'intéresser pour elle-même ;* plaisir assez flatteur pour désarmer la censure et obtenir l'indulgence.

Mais peu de jours après, *le Siége de Calais* fut joué à Versailles, et y excita la sensation la plus vive. Dans un moment où la France venait d'acheter par des sacrifices une paix nécessaire après neuf ans d'une guerre malheureuse dans les quatre parties du monde ; lorsque, ruinée au-dedans et humiliée au-dehors, elle ne faisait entendre au gouvernement que des plaintes et des reproches, ce fut et ce dut être un événement à la cour qu'un spectacle où l'honneur du nom français était exalté à chaque vers, où l'amour des sujets pour un roi malheureux était porté jusqu'à l'adoration et l'ivresse, où les Français vaincus recevaient les hommages de l'admiration des vainqueurs. C'était véritablement appliquer le remède sur la blessure, et l'on ne crut pas pouvoir trop chérir, trop caresser la main qui nous l'apportait. Des voix faites pour entraîner toutes les autres proclamèrent la gloire du *poëte citoyen*, et furent bientôt suivies par d'innombrables échos. Alors l'opinion sur *le Siége de Calais* ne fut plus une af-

faire de goût, mais une affaire d'état. Une impulsion puissante communiqua le mouvement de proche en proche, avec cette rapidité qu'aura toujours parmi nous tout ce qui tient à la mode et à l'esprit d'imitation. La fortune du *Siége de Calais*, commencée près du trône, devint bientôt populaire. A Paris, la multitude fut appelée à des représentations gratuites; on en donna pour nos soldats dans nos villes de garnison, et dans cet enthousiasme général il ne fut plus permis de voir des défauts dans une pièce que la nation semblait avoir adoptée. La réponse à tout était ce seul mot: *Vous n'êtes donc pas bon Français?* et cette réponse ôtait jusqu'à l'envie de répliquer. Un grand seigneur, connu par son esprit et sa gaîté (1), eut seul le courage de répondre au roi même : *Je voudrais que les vers de la pièce fussent aussi français que moi.* Un homme de lettres, accoutumé à s'exprimer finement (2), dit à quelques enthousiastes: *Cette pièce que vous exaltez, quelque jour nous la défendrons contre vous.* C'était bien connaître les hommes, et ce mot fut une prédiction. On imprima *le Siége de Calais*, et aussitôt, par un retour trop ordinaire, on en dit trop de mal, comme on en avait dit trop de bien. L'auteur éprouva que ce sont les mêmes hommes qui outrent la critique et qui exagèrent la louange. L'enthousiasme avait été jusqu'au fanatisme, le dénigrement alla jusqu'à l'injustice, parce qu'il devint de bon air de censurer, comme il avait été de mode d'admirer, et qu'on voulait passer pour homme de goût, comme auparavant on avait voulu passer pour bon patriote. Il en sera toujours de même, en fait de nouveauté, de la plupart des hommes qui, n'ayant point de jugement à eux, veulent du moins enchérir sur celui d'autrui. La reprise du *Siége de Calais* au bout de quelques années, et l'opinion modérée des hommes instruits, fixèrent enfin le sort de cette production célèbre. Il ne fut plus question de la comparer à nos chefs-d'œuvre, dont elle est si loin; mais elle fut encore applaudie, parce qu'elle méritait de l'être, et resta au théâtre comme elle devait y rester. C'est en effet, malgré tous ses défauts, le meilleur ouvrage de Debelloy, et celui qui lui fait le plus d'honneur; c'est le seul où il ait eu de l'invention, s'il est vrai qu'on ne doive savoir gré que de celle qui est dans les principes de l'art. L'idée d'un drame entièrement national était heureuse et neuve, et l'on ne pouvait, pour la remplir, choisir un meilleur sujet. Il y avait du mérite, et un mérite original, à fonder l'intérêt d'une tragédie sur de simples citoyens qui se dévouent pour leur patrie et pour leur roi, et à leur donner un caractère d'héroïsme qui soutient la tragédie dans un degré aussi élevé que l'héroïsme des rois et des grands; il y avait de l'art à conduire cet intérêt jusqu'au dénoûment, à faire contraster les remords d'Harcourt victorieux, mais traître à sa patrie, avec la supériorité qne conservent dans le malheur le maire de Calais et ses compagnons vaincus, mais se sacrifiant pour elle avec gloire et avec joie. Ce dévouement produit au second acte une scène vraiment tragique; c'est la plus belle de la pièce. Celle d'Harcourt, qui vient prendre la place du fils d'Eustache de Saint-Pierre dans la prison où ils attendent la mort avec les autres dévoués, n'est pas parfaitement vraisemblable: il est trop sûr qu'Edouard n'acceptera pas le sacrifice d'Harcourt, qui l'a si bien servi, et ne le fera pas mourir. Mais le désespoir où le jettent ses remords, et le refus et les outrages du roi d'Angleterre peuvent lui faire une illusion suffisamment justifiée, puisque le spectateur la partage, et cette scène, dialoguée avec vivacité et véhémence, fera toujours plaisir. Il n'y a que des éloges à donner et aucun reproche à faire à celle où les six dévoués, qu'une méprise avait rendus libres, reviennent pour reprendre leurs fers et se remettre sous le glaive d'Edouard. On ne pouvait imaginer rien de mieux pour la progression dramatique, qui devait

(1) Le dernier maréchal de Noailles.
(2) Champfort.

à la fois porter leur vertu jusqu'au dernier terme, et rappeler Edouard à la générosité qui convient à un vainqueur. C'est là sans contredit de l'art et du talent; et cette conduite de pièce n'a rien de commun avec l'échafaudage follement romanesque que nous avons vu dans *Zelmire*, et que nous reverrons dans *Gaston et Bayard*. et dans *Pierre-le-Cruel*. A ces différentes parties d'invention, joignez de grands sentimens, l'expression d'un patriotisme porté jusqu'à l'enthousiasme, et quelquefois de beaux vers; telles sont les beautés de cette tragédie: à l'égard des défauts, je les ai déjà indiqués d'après la première impression qu'elle fit au théâtre. La marche de la pièce est sensiblement refroidie depuis la scène du dévouement jusqu'à celle d'Harcourt, c'est-à-dire, pendant près de deux actes; ce qui n'est pas un petit inconvénient. On ne peut disconvenir qu'Edouard ne fasse un triste rôle pour un grand roi et pour un conquérant; il est humilié par tout le monde, par le maire, par la fille du gouverneur, et même par ses propres sujets; et qu'est-ce après tout qu'un roi victorieux qui ne paraît dans une pièce que pour s'obstiner pendant quatre actes à faire mourir six braves gens qui ont fait leur devoir? Je crois qu'il eût fallu trouver des moyens de ne pas le faire paraître, et il y en avait. On ne voit pas non plus qu'il ait des raisons assez fortes pour regarder la fille du comte de Vienne comme un personnage si important, et comme l'arbitre des plus grands intérêts. On ne voit pas pourquoi il vient dire à cette Aliénor qu'il doit connaître à peine:

> Tant de vertus ornent votre jeunesse,
> Que leur éclat célèbre exige des tributs
> *Jusqu'ici dans mon cœur à regret suspendus.*
> Je viens vous les offrir; ils sont dignes, Madame,
> Et *du profond génie*, et de la grandeur d'âme
> Dont j'ai même admiré les dangereux excès.

C'est tout ce qu'on pourrait dire à une Marguerite d'Anjou; mais qu'est-ce que le *profond génie* de cette jeune fille du gouverneur de Calais? Et pourquoi Edouard *suspendait-il à regret les tributs* qu'il croit lui devoir? Cette espèce de galanterie est souverainement ridicule. Est-ce Aliénor qui a défendu la place? On ne nous le dit pas, et nous ne pouvons pas même le supposer. Pourquoi veut-il lui faire épouser Harcourt? S'il connaît *la grandeur d'âme* d'Aliénor, il doit craindre qu'elle ne se serve de son pouvoir sur Harcourt pour le détacher du service d'Angleterre, et le mariage qu'il propose en est un moyen. Pourquoi dit-il qu'il fera Harcourt *vice-roi de France*? Est-il maître de la France pour avoir pris Calais et Térouenne? et Philippe de Valois a-t-il été détrôné pour avoir été battu à Crécy? Il n'y a dans tout cela rien de raisonnable. Pourquoi entre-t-il dans une discussion suivie sur ses droits à la couronne et sur la loi salique avec cette jeune Aliénor? Cela n'est conforme ni à sa dignité ni aux circonstances; et s'il a des raisons de l'entretenir, ce ne doit pas être sur un semblable sujet. Pourquoi le voyons-nous s'affliger et s'irriter si fort de n'être pas aimé des Français? A-t-il pu se flatter d'obtenir leur amour en ravageant la France depuis trois ans? Et s'il veut s'en faire aimer, prend-il la voie la plus courte en faisant pendre des citoyens innocens? En un mot, rien de plus mal conçu que ce rôle, si ce n'est le moment où Edouard pardonne; encore va-t-il beaucoup trop loin un moment après, lorsqu'il envoie Harcourt annoncer à Philippe qu'il renonce à toutes ses prétentions sur la couronne de France. Est-il vraisemblable qu'un prince du caractère d'Edouard, ambitieux et vainqueur, devienne en un moment si différent de lui-même, et veuille perdre le fruit de ses travaux et de ses victoires, parce qu'il est touché de la vertu et du courage de quelques bourgeois de Calais?

Mais ce qui nuit le plus à cet ouvrage, ce qui le relègue parmi ceux qui

ont besoin des acteurs pour exister, c'est le ton déclamatoire qui trop souvent y domine, c'est la foule de mauvais vers dont il est surchargé. Les longues sentences, les idées fausses, ou petites, ou emphatiques, les dissertations, les figures froides, les hyperboles, les constructions dures, les phrases louches et contournées rebutent à tout moment les lecteurs; et c'est ce qui contribua le plus à décrier la pièce lorsqu'elle passa de la scène dans le cabinet.

Debelloy, par l'accueil qu'on avait fait au *Siége de Calais*, se regarda comme engagé d'honneur à ne plus traiter que des sujets français. Il mit au théâtre deux héros de notre histoire, *Gaston et Bayard;* et cette duplicité de héros était déjà une faute : chacun de ces deux personnages méritait d'être seul le sujet d'une tragédie. Un autre inconvénient, c'est qu'ici l'action n'est pas une comme dans *le Siége de Calais;* elle est partagée entre une rivalité qui produit la querelle de Gaston et Bayard, et une conspiration d'Avogare et d'Altemore. Ce sont deux objets distincts, que peut-être on aurait pu lier ensemble de manière à les diriger vers un même but, mais qui sont ici tellement séparés, que, passé le troisième acte, il n'est plus question de cette rivalité des deux héros. Elle ne sert qu'à leur faire tenir une conduite qui n'est nullement celle de leur caractère ni de leur âge. Celui des deux à qui l'amour pouvait faire commettre une faute était à coup sûr le prince qui n'a que dix-huit ans, qui regarde Bayard comme son père, et même lui donne ce nom dans la pièce : celui que son expérience, sa maturité, une sagesse reconnue, devaient garantir de tout écart, était Bayard, le chevalier sans reproche. Point du tout : c'est celui-ci qui montre toute l'imprudence, toute la violence d'un jeune amoureux, et c'est Gaston qui a toute la supériorité de raison que doit avoir un homme mûr. C'est Bayard qui, au moment d'une bataille, veut se battre avec son général, avec un prince parent de son roi, un prince qui n'a d'autre tort avec lui que d'être aimé d'une femme que Bayard veut épouser. A la disconvenance des caractères se joint l'invraisemblance des faits. L'auteur avait besoin, dans son plan, d'une querelle subite entre les deux héros français; mais comment l'a-t-il amenée? Est-il probable qu'Euphémie soit promise depuis long-temps à Bayard sans que Gaston en sache rien? L'engagement d'Avogare était-il secret? Les amours de Bayard étaient-ils un mystère? Donne-t-on même quelque raison, quelque prétexte de croire que cette promesse ait été cachée? Est-il possible qu'Euphémie, qui aime Gaston et qui en est aimée, qui n'attend pour l'épouser que l'aveu du roi de France, n'ait pas dit à son amant que Bayard est son rival, et qu'il a la parole d'Avogare? Cet obstacle de la part d'un homme tel que Bayard était-il une chose si indifférente, qu'on n'en parlât même pas? Toutes ces objections, qui restent sans réponse, se présentent d'elles-mêmes lorsque Bayard est dans le plus grand étonnement de voir Nemours offrir sa main à Euphémie, et lui dit :

Prince, j'aime Euphémie, et l'aime *avec fureur*.

Ces mots ne sont pas mieux placés dans la bouche de Bayard que la situation n'est motivée. Il ne faut point dire qu'on *aime avec fureur* une femme qu'on cède un moment après avec la plus grande tranquillité; rien de plus faux et rien de plus froid : une pareille *fureur* est à faire rire. Euphémie ne doit pas dire non plus, en parlant de Bayard :

Je *n'eus point de raison* pour rejeter sa foi,
Tant que Nemours m'aima sans l'aveu de son roi.

Quoi! elle aime Nemours, elle l'*adore*, et *elle n'a point de raison* pour rejeter la foi d'un autre! Voilà un caractère et une morale bien étranges; mais l'auteur ne savait point du tout traiter les passions du cœur : nous le verrons dans *Gabrielle*. On peut imaginer aussi, puisque cet amour d'Eu-

phémie pour Gaston ne l'a pas empêchée de se promettre à Bayard, qu'il doit être fort peu intéressant dans la pièce.

L'auteur a cherché ses effets ailleurs, dans le pardon que demande Bayard à son général, et dans le péril où les met tous deux la conspiration des deux Italiens. D'abord, pour ce qui est de la démarche de Bayard, on le voit avec plaisir, il est vrai, reconnaître son tort et jeter son épée aux pieds de Gaston; mais quand il s'écrie avec faste en s'adressant aux chevaliers français :

Contemplez de Bayard l'abaissement auguste,

on ne voit plus un guerrier vertueux, un brave homme sentant qu'il a fait une véritable faute, et mettant dans la réparation la candeur et la simplicité de sa belle âme : on ne voit qu'un déclamateur qui oublie que la vertu ne dit jamais *contemplez-moi*, qu'elle ne dit point d'elle-même qu'elle est *auguste*, parce qu'il est de son caractère de croire qu'il n'y a rien de plus simple que de faire son devoir. De plus, il n'est pas très-extraordinaire que Bayard, qui a eu tort, fasse des excuses à son général, à un prince qu'il a très-gratuitement offensé. Si le général, si le prince avait eu tort envers Bayard, et lui eût ainsi demandé pardon, c'est alors que la scène eût été vraiment théâtrale, que le prince eût été *auguste* et ne l'aurait pas dit; mais tout le monde l'aurait dit pour lui.

Quant à la conspiration, elle peut donner lieu à des reproches non moins fondés Il est question de faire jouer une mine sous les murs de Bresse, lorsque l'armée française y sera, de faire sauter le palais d'Avogare lorsque Gaston et ses principaux chefs sont prêts à s'y retirer, de tuer Gaston et Bayard en trahison dans le désordre de la mêlée. Tous ces différens projets se croisent et se confondent, selon les différens incidens qui surviennent dans la pièce ; en sorte que tout est livré au hasard, au lieu d'être le résultat d'un plan dont le spectateur puisse suivre le développement. Il est tout aussi difficile de se prêter à la situation d'Euphémie placée au quatrième acte, entre le poignard de son père et l'épée de son amant, et qui les défend tour à tour l'un contre l'autre. Il est trop évident que, si Avogare, qui va être découvert, a pris son parti, comme il doit le prendre, de poignarder Gaston qui ne se défie de rien, il peut porter le coup en présence de sa fille, qui ne doit pas avoir assez de force pour empêcher ce coup de désespoir. Et puis, lorsque Avogare est découvert, comment son ami Altémore ne devient-il pas suspect? Comment ce chef italien n'est-il pas du moins observé après tous les avis donnés aux Français ? Comment laisse-t-on à sa merci Bayard blessé ? Comment le vertueux Urbin, qui dès le premier acte regarde Avogare et Altémore comme *deux traîtres*, et le leur dit en face, ne se croit-il pas obligé d'en avertir Gaston ? Comment enfin, à l'instant de l'explosion, qui doit être le signal de la mort de Bayard, Altémore, accompagné d'une troupe de soldats, maître de la vie de Bayard étendu sur un lit, ne porte-t-il pas un coup qu'il semblait si impatient de porter, et s'amuse-t-il à le braver et à l'insulter pour donner à Gaston le temps de venir à son secours ? Comme tous ces ressorts sont forcés, et tous ces moyens improbables ! Je ne parle pas de la députation de cet Urbin qu'on nous donne pour un homme d'honneur, pour *la gloire de l'Italie*, et qui vient proposer à Bayard de trahir la France et de se donner à ses ennemis. Une pareille proposition à Bayard ! Il y a des hommes d'un caractère trop connu pour que l'on ose leur proposer un crime infâme, et certainement Bayard est de ce nombre. Ce n'était pas auprès de lui qu'on devait hasarder cette démarche, et ce n'était pas Urbin qui devait s'en charger.

Quoique les fautes soient nombreuses et graves, l'intérêt de curiosité qui naît de la foule des incidens, l'esprit guerrier qui règne dans la pièce, la pompe militaire qu'on y déploie, les noms chers et fameux de Nemours

. de Bayard, quelques traits d'élévation et de force dignes de ces grands noms, et cet art même, qui est quelque chose, d'attacher sur le théâtre ur des situations que la réflexion condamne, ont fait réussir la pièce, omme bien d'autres qui ne soutiennent ni l'examen ni la lecture, mais u'on ne voit pas sans quelque plaisir.

Gabrielle de Vergy est la seule pièce où Debelloy ait essayé de traiter les assions : la nature ne le portait pas à ce genre. Il entend assez bien l'art ès-secondaire d'obtenir des effets aux dépens de la justesse des moyens, ais il connaît fort peu les mouvemens du cœur. Le sujet de *Gabrielle* ne e paraît pas heureux en lui-même : la situation de cette femme est nécessairement monotone, parce que son malheur est irrémédiable, et qu'il 'y a rien à espérer ni pour elle ni pour Coucy, et la pièce est du genre e celles qui attristent beaucoup plus qu'elles n'intéressent; ce qui n'est as la même chose, il s'en faut de beaucoup. Quant aux vraisemblances ue l'auteur est accoutumé à sacrifier, je ne lui reprocherai point la démarche de Coucy, quoique très-contraire au caractère qu'il lui donne, ui est celui d'une vertu héroïque, capable de sacrifier l'amour au devoir : 'il pense ainsi, pourquoi, déguisé sous l'habit d'un écuyer, et prenant e moment de l'absence de Fayel, vient-il chez une femme dont il cause es malheurs, et qu'il expose aux plus affreux dangers de la part d'un mari aloux dont il connaît la violence ? Quels sont les motifs d'une imprudence i blâmable sous tous les rapports? Lui-même n'en saurait alléguer. Il dit Monlac qu'il est envoyé par Rhétel, le père de Gabrielle ; qu'il est hargé *de soins importans;* mais on n'en apprend pas davantage, et ce ilence prouve l'embarras de l'auteur. Cependant on peut excuser cette aute, il fallait que Coucy arrivât : on est bien aise de le voir, et l'on pardonne au poëte de ne pas motiver sa venue. Mais ce qui ne peut avoir l'excuse, c'est de supposer que Coucy puisse rester pendant deux actes lans le château de Fayel, et même entretenir long-temps Gabrielle dans on appartement, sans que les gardes, qui par ordre du maître le cherchent artout, puissent le découvrir, et sans qu'on nous dise où il a pu se cacher, t comment il a échappé aux recherches si actives et si vigilantes de la jalousie. Ce qui peut déplaire encore davantage, c'est d'établir entre les deux amans, lorsqu'ils doivent tout craindre de Fayel, une conversation longue et tranquille, pleine de sentimens exaltés qui refroidissent le spectateur en lui faisant oublier le péril, comme ils l'oublient eux-mêmes. A l'égard du cinquième acte, qui révolta la première fois que la pièce fut jouée, et auquel on s'est accoutumé depuis, ce ne sera jamais à mes yeux qu'une atrocité gratuite et dégoûtante. La tragédie peut aller jusqu'à l'horreur, je le sais ; mais il faut alors que les forfaits horribles tiennent à un grand objet, à un grand caractère. Je consens que, pour régner, Cléopâtre égorge un de ses fils et veuille empoisonner l'autre ; que Mahomet, avec des desseins encore plus grands, immole le père par la main du fils. Mais, quand un mari jaloux a tué son rival, il a fait tout ce qu'il pouvait faire : si ce n'est assez, qu'il tue encore sa femme ; mais s'il apporte à cette femme le cœur de son amant avec un mystérieux appareil, le mien se soulève de dégoût, et je ne vois là qu'une férocité brutale et basse, qu'il ne faut pas plus montrer aux hommes, qu'on ne leur montrerait un monstre qui aurait la fantaisie de boire du sang humain, comme on le racontait de quelques scélérats extraordinaires avant que cette monstruosité fût devenue de nos jours, comme tant d'autres, une habitude révolutionnaire. Ce n'est pas que je doute qu'un pareil spectacle, et celui d'un homme sur la roue, et celui de la question, et autres belles inventions du même genre, ne puissent être du goût de ceux qui vont chercher au théâtre des convulsions et des attaques de nerfs, au lieu des impressions supportables de Corneille, de Racine, de Voltaire, qui n'ont jamais fait

évanouir personne. Le peuple allait bien chercher ses plaisirs à la Grève; et chacun a le droit de choisir les siens. Je ne crois pas que ce soit là le but de la tragédie ; mais puisqu'il y a des gens que cela divertit, je ne m'y oppose pas, et ne veux pas troubler leurs jouissances.

Au reste, la conduite de cette pièce n'est pas sans art dans quelques parties, ni l'exécution sans beautés. Il y a de l'énergie et de la passion dans quelques endroits du rôle de Fayel, et quelques mouvemens de sensibilité dans Gabrielle; mais le plus souvent le dialogue et le style sont le contraire de la vérité, et l'esprit alambiqué que le poëte a coutume de donner à ses personnages, le langage pénible et recherché qu'il leur prête, est encore moins tolérable dans un sujet de passion que dans les autres qu'il a traités.

Il faut bien dire un mot de *Pierre-le-Cruel*, puisque, remis au théâtre depuis la mort de l'auteur, il a été accueilli avec indulgence; mais il est impossible de ne pas avouer qu'il avait mérité le sort qu'il eut dans sa nouveauté. C'est, sans excepter *Titus*, ce que l'auteur a fait de plus mauvais, et l'on n'y reconnait même pas les idées dramatiques qu'il paraît avoir suivies dans les pièces dont je viens de parler. C'est le comble de la déraison de scène en scène, et souvent le comble du ridicule dans le style. C'est entre Du Guesclin, Edouard, Henri de Transtamare, et un chef maure nommé Altaire, une espèce de défi à qui montrera le plus de cette grandeur exagérée et romanesque que l'auteur prend pour de l'héroïsme, et qui n'est qu'une exaltation de tête absolument contraire au bon sens, aux convenances, aux mœurs, aux circonstances; c'est un étalage de morale et de philosophie qui ressemble plus à une école de rhétorique qu'à une action qui se passe entre des guerriers du quatorzième siècle. Pierre-le-Cruel est non-seulement une espèce de bête féroce, mais l'être le plus vil, le plus abject, le plus indigne de la scène qu'on ait jamais imaginé. On ne peut pardonner au prince Noir d'être le protecteur et l'ami d'un pareil monstre. Tout le monde le foule aux pieds, et il le mérite; mais l'auteur ne s'est pas aperçu que cette méchanceté impuissante qui veut toujours faire le mal, et qui est toujours repoussée avec dédain, avilit jusqu'au dégoût un personnage de tragédie; qu'il n'y en a point qui ne doive avoir une sorte de bienséance théâtrale, et qu'il faut de la mesure jusque dans le mépris que peut inspirer un de ces rôles méprisables que la tragédie permet quelquefois d'employer.

Écartons son premier et son dernier ouvrage, également indignes des regards de la postérité, et ne cherchons les titres de Debelloy auprès d'elle que dans les quatre tragédies qui peuvent rester; et toutes défectueuses qu'elles sont, il en résultera que leur auteur était né avec du talent et de l'imagination, mais qu'il avait plus de ressources dans l'esprit que de feu poétique et de verve théâtrale; qu'il avait de l'élévation dans l'âme, et très-peu de sensibilité dans le cœur. Il écrivait ses pièces comme il les avait conçues, avec effort et recherche; et comme ses combinaisons sont ingénieusement pénibles, le langage de ses personnages est bizarement contourné. La facilité, l'harmonie, la grâce, l'élégance, lui sont presque partout étrangères. Il s'exprime le plus souvent en rhéteur, rarement en poëte, en homme éloquent. C'est, après Lamotte, l'écrivain qui a le mieux fait voir tout ce qu'on peut faire avec de l'esprit, et tout ce que l'esprit ne peut pas remplacer.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE DU TOME TROISIÈME.

TABLE DES MATIERES

DU TOME TROISIÈME.

DIX-HUITIÈME SIECLE.

FIN DE LA TABLE.